



Elfenbeintafel des britischen Museums in London.

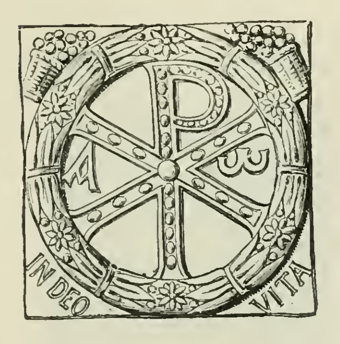
Archäologische Studien
zum christlichen Altertum und Mittelalter
herausgegeben von
Johannes Ficker.
Drittes Heft.

Die Engel
in der
altchristlichen Kunst

von

Georg Stuhlfauth.

Mit 2 Abbildungen.



FREIBURG I. B.
LEIPZIG UND TÜBINGEN
VERLAG VON J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK)
1897.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Meiner lieben Mutter

(Elisabetha Eichel, geb. am 4. November 1839 zu Speyerdorf,
gest. am 27. Dezember 1884 zu Mussbach in der Rheinpfalz)

aufs Grab.

Inhaltsübersicht.

Einleitung.

Die christliche Kunst ist ihrem Inhalte nach eine Schöpfung des christlichen Volksgeistes[1]. Für den Archäologen, der die altchristl. Kunst verstehen will in ihrer gemeinsamen Idee und insbesondere auch in ihren einzelnen Bildern, ist es darum die erste, ganz unabweisbare Forderung und unumgängliche Pflicht, dass er den altchristl. Volksgeist in seinem Wesen zu erfassen sucht, dass er sich vertraut gemacht hat mit den Quellen, die ihm eine klare Erkenntnis desselben allein ermöglichen und ein sicheres, historisch richtiges Verständnis dessen verbürgen, was ihm die Bildwerke zeigen. Wohl reden die Denkmäler der bildenden Kunst durch sich selbst; aber ob sie allein für sich zu uns, die wir in fast völlig anderer geistiger Luft, in anderen Interessen, in einer zwar nicht völlig anderen, aber doch stark veränderten Weltanschauung leben, in der ursprünglich gemeinten Weise reden, das ist doch mehr als zweifelhaft. Dass dem in der That nicht so ist, das beweist schon die Thatsache, dass die einen dies, die anderen jenes aus dem altchristl. Bilderkreise heraushören und herauslesen. Deshalb wird das historische Verständnis nur dann möglich sein, wenn man dem in den literarischen Denkmälern in zwar breiterer, aber in der Hauptsache auch unmissverständlicherer Weise niedergelegten Volksbewusstsein nachspürt, und von hier aus erst wird der Kreis der Darstellungen auf den Denkmälern der bildenden Kunst die allein richtige, d. h. historisch korrekte Beleuchtung und Deutung erhalten und zwar darum, weil übereinstimmend mit den literarischen Urkunden über den religiösen Bewusstseins- und Vorstellungsinhalt der Zeit.

Es ist darum methodisch falsch, „möglichst unbefangen“[2], d. h.

---

[1] Vgl. auch VICTOR SCHULTZE, Archäol. d. kirchl. Kunst, Handb. d. theol. Wissenschaften in encykl. Darst., hrsg. von OTTO ZÖCKLER, 3. A., II, Nördl. 1889, S. 355: „Die altchristl. Kunst ist volkstümliche Kunst: ihr Entstehen liegt in der Gde., und ihr Inhalt entsprach dem Verständnis der Gde.“

[2] Wohin dieses „möglichst unbefangen“ führt, kann man sehen an

im vorliegenden Falle mit einem durch keine Sachkenntnis getrübten Blicke an die Bildwerke heranzutreten, lediglich mit unseren Augen die Denkmäler anzusehen statt durch die Brille der gleichzeitigen Volksschriftsteller und auch Theologen, soweit sie das Volksbewusstsein zum Ausdrucke bringen; wir sehen eben mit wesentlich anderen geistigen Augen als diejenigen, welche die altchristl. Bilder schufen und in deren Mitte sie entstanden. So ist es nicht der relativ beste Weg unter den falschen, wenn man sich zuerst in der gleichzeitigen Volksliteratur orientiert, sondern es ist der beste unter den guten, es ist der Weg, den man bei der Betrachtung der Denkmäler einzuschlagen hat.

Was also das Volk sich erzählt, was es betet und singt, dem gilt es nachzugehen, um an diesen unmittelbarsten Aeusserungen seines Innenlebens zu erkennen, was sein Herz und seine Phantasie bewegt, und damit den Schlüssel zu gewinnen zur Eröffnung des richtigen Verständnisses für den altchristl. Bilderzyklus.

Nun kann man diese Produkte der Volksliteratur im grossen und ganzen in zwei Klassen teilen, einmal in solche, welche mehr den Ideengehalt der Zeit im allgemeinen erkennen lassen, und in solche, welche diesen Ideengehalt mehr in sinnlicher Form, in konkreten Zügen, in anschaulicherer Weise widerspiegeln. Zur ersten Klasse gehören vor allem die Predigten, ferner die Gebete, besonders die Sterbegebete, die Funeralliturgieen, die Totenofficien, endlich die Inschriften, vor allem die Tituli der Gräber; zur zweiten Klasse gehören die Erzeugnisse der Poesie, besonders Hymnen und Gemeindegesänge, sowie der apokryphen Schriftstellerei in ihrem vollen Umfange.

Dass die Predigten nicht bloss gestaltend und bestimmend auf das Volksbewusstsein einwirken, sondern auch — eben darum — eine der besten Quellen abgeben für das Studium des Volksgeistes, liegt auf der Hand und dürfte kaum bestritten werden; immerhin tritt ihr Wert für den Archäologen dadurch etwas zurück, weil gerade sie mit am meisten der Gefahr ausgesetzt sind, spezifisch theologischen Interessen zu dienen und mit individuell theologischen Gedankengängen und Begriffsentwickelungen angefüllt zu sein[1].

Arn. Breymann, Adam u. Eva, Wolfenb. 1893, der mit keiner Silbe der in der altchristl. wie spätjüd. Literatur geradezu überwuchernden Adamlit. Erwähnung thut; und doch hätte ihn ein auch nur oberflächl. Studium der erhaltenen Stücke bei der Deutung der Protoplastendarstellungen zu einer richtigeren Auffassung bringen können.

[1] Ueber die Thatsache, dass die Predigt schon verhältnismässig frühe eine der Quellen für die Künstler gewesen ist, vgl. z. B. E. Steinmann, Die Tituli u.

Weit zuverlässiger erkennt man darum den Inhalt und die Bedürfnisse der altchristl. Volksanschauung wieder in den altchristl. Sterbegebeten und Totenofficien. Durch LE BLANT [1] ist der Zusammenhang zwischen ihnen und der altchristl. Kunst unwiderleglich dargethan.

In diese Reihe gehören schliesslich auch die Grabschriften; denn gar oft finden sich in den Tituli Wünsche sowohl des Beigesetzten wie der Hinterbliebenen, die für das Gepräge des Volksgeistes und die Art seiner letzten und höchsten Interessen von ganz charakteristischer Bedeutung sind. Namentlich werden für die Beurteilung der Rolle, welche die Engel in der allgemeinen Vorstellung inne hatten, die Grabschriften eine, wenn auch nicht sehr ergiebige, so doch immerhin fruchtbare Quelle sein; sie ist um so wichtiger, weil das Grabschriftformular zu allen Zeiten und so auch im alten Christentum nur verhältnismässig selten wesentliche Modifikationen erlitt und weil darum gerade diese Modifikationen stets von um so grösserer Bedeutung sind.

Die bisher bezeichneten Quellen haben darin ihren besonderen Wert, dass sie für die Betrachtung des einzelnen die in jener Zeit besonders wirksamen geistigen Interessen, Phantasie, Sehnen und Hoffen erfüllenden Faktoren mehr im allgemeinen, kurz die für die Religionsgeschichte jener Tage charakteristische, alles einzelne verknüpfende Idee, den religiösen Zeitgeist im allgemeinen erkennen lassen.

Für den Archäologen aber und speziell für den Forscher auf dem Gebiete der altchristl. Kunst noch wichtiger und wertvoller sind zwei andere Quellen, die nicht bloss den Ideengehalt der Zeit als solchen darstellen, sondern zugleich — und darin liegt ihr gar nicht genug zu beachtender und noch nicht genügend erkannter Wert — ihm in ausserordentlich vielen Fällen zeigen, wo der Künstler seinen Stoff hergenommen, vor allem, wo er für die Behandlung und Ausgestaltung des einzelnen die anschaulichen, konkreten Züge gefunden hat, ich meine Poesie und Apokryphen.

In der profanen Archäologie ist es, besonders seit den Arbeiten WELCKER's, ein längst anerkannter Satz, dass die Poesie ganz wesentlich die bildende Kunst beeinflusst hat und darum zur Erklärung der Bildwerke unbedingt herangezogen werden muss. Ja WELCKER selbst ging so weit, aus den Darstellungen der Denkmäler die ver-

---

die kirchl. Wandmalerei, Leipz. 1892, S. 72f., auch MAX SCHMID, Die Darstellung d. Geburt Christi, Stuttg. 1890, S. 118f.

[1] E. LE BLANT, Étude sur les sarc. chrét. ant. de la ville d'Arles, Paris 1878 (fernerhin nur mit „Arles“ zitiert), bes. Introd. § 5 „Les bas-reliefs des sarc. chrét. et les liturgies funéraires“ S. XXI—XXXIX.

loren gegangenen Erzeugnisse der redenden Kunst zu rekonstruieren. Ein derartiger Versuch überschreitet gewiss die einzuhaltende Grenzlinie; gegen seine Durchführung spricht schon — man denke nur an Lessing! — der allgemeine Grund, dass redende und bildende Kunst bei aller Verwandtschaft ihre eigenen Gesetze haben. Sodann aber lässt sich aus mancherlei Beispielen der antiken Kunst nachweisen, dass sich die bildnerische Darstellung auch mit der poëtischen Erzählung oder Schilderung gar oft nicht deckt; es lassen sich Zusammenfassungen und Verschmelzungen, Erweiterungen oder, wohl noch häufiger, Abkürzungen nachweisen, welche einen Unterschied gegenüber den literarischen Angaben in sich schliessen. Aber Thatsache ist doch dies, dass in vielen Fällen die dargestellte Szene oft bis auf die letzten Einzelheiten im Epos oder im Drama oder auch in anderen Arten der Dichtkunst wie in der Lyrik gegeben ist und dass der bildende Künstler die Szene in mehr oder weniger freiem Anschlusse zur Darst. gebracht hat[1].

Von besonderem Interesse und von besonderer Wichtigkeit ist für uns die Thatsache, dass vor allem zwischen der profanen Sarkophagbildnerei und der Dichtkunst Wechselbeziehungen konstatiert sind, in der Weise, dass die Poesie Wort für Wort das Motiv geliefert hat für die figürliche Darstellung des Sarkophages. Brunn hat in einem Aufsatze, den er i. J. 1844 in den Annali dell' Instituto[2] veröffentlichte, in den Darstellungen eines zu Monticelli bei Tivoli gefundenen Sarkophages[3] die geradezu wörtliche Uebertragung des Epithalamium in Stellam et Violentillam: Silv. I, 2 des Statius in die Plastik erkannt und erwiesen[4], und seitdem ist es Gemeingut der klassischen Archäologen, das zwischen dichtender und bildender Kunst, zumal auch der Sark.-bildnerei die engsten Beziehungen bestehen[5].

Für die ma. Kunst war es Anton Springer, der den Zusammenhang der bildenden mit der redenden Kunst aufgezeigt hat[6].

---

[1] Vgl. bes. C. Robert, Bild u. Lied. Heft 5 von „Philol. Untersuchungen", hrsg. von A. Kiessling u. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1881.

[2] Ann. d. Inst. Vol. XVI S. 186ff.

[3] Mon. d. Inst. Vol. IV tav. IX.

[4] Vgl. auch Aug. Herzog, Stati Epithalamium (Silv. I, 2). Dissert. inaug. (Rupertocarola), Lipsiae 1881, wo das Epithalamium neu ediert ist, wenn auch der Hauptzweck dieser Arbeit darin besteht, den Nachweis zu führen, dass die Juno Pronuba auf röm. Grabdenkmälern auf die griech. „Heimführung" zurückgeht: vgl. Herzog's Bemerkung in der Arch. Zeitung 1882, Sp. 143f.

[5] Vgl. z. B. auch die Erkl. eines Dipt. nach Ovid bei Fr. Wieseler, Das Diptychon Quirinianum zu Brescia etc., Gött. 1868.

[6] Vgl. jetzt auch Paul Weber, Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst in ihrem

Mit Bezug auf die altchristl. Kunst ist derselbe prinzipiell ausgesprochen und zu erweisen versucht von JOH. FICKER in einer Abhandlung über „Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen für die Bildwerke“ [1].

In stofflicher Hinsicht neben den eben erwähnten Produkten der Poesie, natürlich auch neben dem AT, das selbstverständlich dem Künstler Szenen lieferte, und den Wundererzählungen der kanon. Evglien, sind die endlich zu betrachtenden religiösen Romane, die Apokryphen, namentlich für die Sark.-bildner [2], eine der Hauptquellen, weniger freilich die Apokalypsen — das liegt in der Natur der Sache, insofern als ihr Inhalt, wenn auch vielfach auf wirklichen Zuständen und Erlebnissen beruhend, sich doch meist auf jenseitige oder zukünftige Dinge bezieht [3] —, auch weniger die apokr. Apostelgeschichten und Apostellegenden, die erst in der ma. Kunst recht ausgebeutet wurden [4], als die apokr. Evangelien [5]. Man

Verhältn. erl. an e. Ikonographie d. Kirche u. Synagoge, Stuttg. 1894. Doch wird man diesem vortreffl. Buche den Vorwurf mancher übereilter Schlussfolgerungen nicht ersparen können.

[1] In „Gesammelte Studien z. Kunstgesch.“ Eine Festgabe für A. SPRINGER, Leipz. 1885, S. 8ff. — Es ist ja allerdings auch denkbar, dass die Auswahl der Sujets Sache der Künstler ist; so meint AD. EBERT, Allgem. Gesch. der Literatur d. MA im Abendl., 1. Bd., 2. A., Leipz. 1889, S. 289 Anm. 3, S. 290 u. Anm. 4, dass das Dittochaeon des Prudentius nach den Bildern verfasst sei. Das Umgekehrte ist aber jedenf. das Gewöhnliche: vgl. STEINMANN a. a. O. S. 80, KGChK S. 387, 390ff., auch HACH, Die Darstellungen der V. M. im christl. Altert., in Luthardt's Zeitschr. f. kirchl. Wissensch. u. kirchl. Leben, VI. Jhrg. 1885, S. 386ff. S. 389 macht KRAUS übrigens mit Recht auf die mancherlei Schwierigkeiten aufmerksam, „welche seiner [des Dittochaeons] Anerkennung als einem echten Werke des Prud. entgegenstehen“.

[2] Eine apokr. Darst. in d. Katakombenmalereien ist bis jetzt nur in einem Falle nachgewiesen; man hat in dem Coemet. des hl. Sebastian ein Gemälde aus dem 4. Jahrh. gefunden, wo das Christkind zw. Ochs und Esel liegt. Vgl. RB 1878 S. 58. SCHMID a. a. O. S. 1 Nr. 1. SCHMID (S. 82) betont aber mit gutem Grund eine gewisse Selbständigk. der Sark.-künstler gegenüber der Malerei und ist der Ansicht, dass das Fresko von S. Sebastiano nicht etwa dem Steinmetzen als Vorlage der Geburtsdarstellung gedient habe, sondern dass umgekehrt das gen. Fresko „nur eine Kopie dieser von der Plastik geschaffenen Komposition“ sei.

[3] Doch hat die nt. Apc. insonderheit für die Mosaikbildnerei eine hervorragende Bedeutung erlangt, die vor allem SA, S. 202ff., erkannt und erwiesen hat.

[4] Mit Beginn des MA erst wählte man auch gern den Stoff aus der Heiligenlegende, stellte mit Vorliebe in einem Zyklus die Wunder und Liebesthaten eines Heiligen dar. Als 1. Beispiel ist bekannt die Ausschmückung der Kirche des hl. Martin in Tours mit Bildern aus seiner Legende, vgl. STEINMANN a. a. O. S. 94ff.

[5] Textausgaben: J. A. FABRICIUS, Codex apocryphus Novi Test., Hamb. 1703,

kann mit Recht behaupten, dass seit dem 4. Jahrh. für die Darstellungen aus der Geschichte der heiligen Personen, also aus dem Leben der Maria und insbes. aus dem Leben Jesu und zwar vor allem für seine Geburts- und Kindheitsgeschichte die apokr. Evglien die einzige, allein befolgte Quelle bilden. Das hohe Ansehen, das sie in den weitesten Kreisen genossen, und die ausserordentlich starke Verbreitung, welche sie fanden, erklärt sich vollauf aus der religiösen Neugier, die ihnen entgegenkam und die sie befriedigten, erklärt sich nicht zum wenigsten sodann aus der ungeheueren Wundersucht, die mit der frommen Wissbegier aufs engste verbunden ist und die in jenen Tagen wie durch das ganze MA hindurch aufs höchste im Schwange war, erklärt sich schliesslich, was speziell die Künstlerkreise betrifft, aus der Thatsache, dass in ihnen eine Reihe von neuen Szenen, eine Fülle von konkreten Zügen und Ausmalungen gegeben war, die man in den kanon. Büchern vergeblich suchte und die doch dem Künstler so willkommene Anhaltspunkte waren und Motive boten[1]. Zwar wird man daran festhalten müssen, dass die

1719. J. C. Thilo, Codex apocr. Novi Test. Tom. prim., Lipsiae 1832. Const. de Tischendorf, Evangelia apocr., Ed. altera, Lips. 1876 (bei Textverschiedenheiten werde ich in der Regel Tischend. folgen). Dazu Karl Friedr. Borberg, Die apokr. Evglien und Apostelgeschichten. Ins Deutsche übers. etc., Stuttg. 1841. Vgl. de Waal, Die apokr. Evglien in d. altchr. Kunst, RQS 1. Jhrg., 1887, S. 173 ff., 272 ff., 391 ff.

[1] Die orthod. Väter u. die Päpste der alten Kirche, wie Hieron., August., Innocenz I., Gelasius (decretum Gelasianum) haben alle Apokr. verworfen und verdammt; und doch — ein Beispiel für viele — nahm z. B. Hieron. mancherlei als wahr an, was in den Apokr. erzählt war, so die Geburt Jesu in einer Höhle u. s. w., und bewirkte damit doch selbst mit eine grössere Würdigung und Verbreitung der Apokr. auch im Abendlande. Zum Beweise dafür, wie sehr die gnostisch-apokryphen Wundergeschichten in kathol. Kreisen Aufnahme gefunden hatten und verbreitet waren, vgl. vor allem auch die Zus.-stellung der Kirchenväter von der Mitte des 3. bis zum 7. Jahrh. hin, welche Wunder des Pt. und Pl. berichten, die unmittelbar oder mittelbar auf die gnost. περίοδοι Πέτρου und Παύλου zurückgehen, bei Rich. Adalb. Lipsius, Die apokr. Apostelgeschichten und Apostellegenden. Ein Beitr. zur altchr. Literaturgesch., 2 Bde., Braunschw. 1883—1887, II 1 S. 235—258; vgl. auch I S. 5. Ueberhaupt verschwand ja die feindselige Stimmung der abendländ. Kirche gegen die Apokr. vor allem mit der zunehmenden Sucht nach abstrusen Wundergeschichten. So war es zwar durch die Klugheit einerseits, aber auch durch die Entwickelung des Geschmackes bzw. der Geschmackslosigkeit andererseits geboten, wenn die Kirche die Pflege der ursprünglich ketzerischen (gnost.) Apokr.-literatur (sowohl der Evglien als der Apostelgeschichten und Apostellegenden), die im Bewusstsein und in der Phantasie des Volkes sich immer mehr eingebürgert hatte, selbst in die Hand nahm, um so zugleich alle Auswüchse, alle allzu wilden Schösslinge abzuschneiden, zu beschneiden, orthodox zuzustutzen oder, so weit als

altchristliche bildende Kunst den Tempelgang Mariae nicht kennt[1], dass sie ebensowenig ihre Einführung in den Kreis der Tempeldienerinnen veranschaulicht hat[2]; zwar wird sich herausstellen, dass ihr auch jegliche Darstellung aus dem Knabenleben Jesu unbekannt ist[3]. Es bleibt aber aus dem Leben der Maria vor der Geburt Jesu die Verk. an der Quelle oder beim Spinnen, es bleibt die Fluchwasserszene, die Reise nach Bethlehem; apokryph ist dann auch namentl. seit dem 4. Jahrh. die Geburt Christi dargestellt: ein datierter Grabstein aus d. J. 343[4] zeigt die in der Bibel nicht, wohl aber in den Apokryphen erwähnten Ochs und Esel an der Krippe, in welcher das Kind liegt. Wir erwähnen dieses Epitaphium hier deshalb besonders, weil es das erste sichere und zugleich chronologisch bestimmte Beispiel ist für die Abhängigkeit des Steinmetzen von dem apokr. Evglienberichte[5]. Apokryph ist sodann die An-

möglich und nötig, im Keime zu unterdrücken. So kam es schon seit dem 4. Jahrh. (vgl. Lipsius a. a. O. I S. 6, 61) zu zahlreichen Bearbeitungen, Uebersetzungen und Nachbildungen jeder Art auf dem Gebiete der Apokr.-lit. zur Befriedigung der frommen Neugier, ja, vom 12. Jahrh. an gebraucht man die Kindheitsevglien „ohne weiteres Bedenken sehr vielfältig zu Vorlesungen und als Textes-Quellen, und empfiehlt sie den Gläubigen zu eigenem Gebrauche“ (Borberg a. a. O. S. 215): so sehr steigerte sich noch im Laufe des gläubigen MA das Ansehen der Apokryphen!

[1] Vgl. SE, S. 73 Anm. 1.

[2] Daran ändert auch nichts der Umstand, dass Maria als Tempeldienerin erwähnt ist in der Inschr. eines merkw. Graffito in der Krypta des hl. Maximin bei Tarascon, abgeb. u. a. bei Garr. t. 482, 18, bei H. F. Jos. Liell, Die Darstellungen d. allersel. Jungfrau u. Gottesgebärerin Maria, Freib. i. B. 1887, S. 174 Fig. 1, und KGChK, S. 187 Fig. 149, bei E. le Blant, Inscriptions chrét. de la Gaule, 2 Bde., Paris 1855, 1856, T. II Pl. 72, 433 und Nr. 542 A, von demselben, Gazette archéol. T. III, 1877, S. 153 und Taf. 22, dazu S. 153 f.: von le Blant dem Ausgange des 5. Jahrh. zugewiesen. — Bezüglich des Syrakusaner Sark.-deckels (Garr. t. 365, 1 und a) vgl. Georg Stuhlfauth, Ein Weihnachtszyklus auf dem Deckel eines altchr. Sark. in Syrakus, Monatschr. f. Gottesdienst und Kunst, Dezember 1896. S. auch u. § 21.

[3] Vgl. SE, S. 67 Anm. 1.

[4] Schmid a. a. O. S. 2 Nr. 2; vgl. ebda. S. 60 f.

[5] Vgl. de Waal a. a. O. S. 176. Es ist nicht richtig, wenn Schmid a. a. O. S. 82 (SA, S. 329, stimmt ihm bei) behauptet, die Sark.-künstler des IV. V. Jhdts. hätten die Geb. Christi dargestellt unter Zugrundlegung des kanon. Evglientextes, „unbeeinflusst von apokrypher oder legendarischer Ueberlieferung“; aus dem antiken Formenschatze hätten sie aufgenommen und mit der Geb.-szene, wie sie ihnen aus dem kanon. Berichte geläufig gewesen, verbunden, „was dem Gegenstande angepasst schien“, gelegentl. Stall, Ochs u. Esel ergänzt; vielmehr ist die Beifügung von Ochs u. Esel bereits auf die Anlehnung des Sark.-bildners an das apokr. Evglm zurückzuführen. Vgl. auch SE, S. 70, und KGChK, S. 83, 116.

betung der Magier unter Führung eines E., das Wunder der beim Anblicke Jesu zusammenstürzenden Götzen in dem ägypt. Tempel bzw. die dadurch veranlasste Huldigung des ägypt. Grossen mit seinen Mannen[1]; auch das ist schon apokryph, wenn der jugendl. Christus sei es in der Krippe sei es sonst bei bestimmten Szenen von Engeln umgeben und begleitet ist[2].

So ergibt sich auf Schritt und Tritt die Thatsache, dass man ohne genaue Kenntnis dieser apokr. Literatur nicht befähigt und nicht berechtigt ist, an die Erklärung des altchristl. Bilderzyklus heranzugehen: der Thatbeweis für diese Behauptung wird sich durch die ganze Arbeit, vor allem im 1. Kap. des 2. Tl. ergeben, in welchem diejenigen Bilder behandelt werden sollen, in denen E. mit zur Darst. gekommen sind; dabei wird sich zeigen, dass die apokr. Evglien in ganz hervorragender Weise zu den Quellen gehören, die gewissermassen den besten erläuternden Text zur Erklärung der altchristl. Bildwerke an die Hand geben.

Durch obige Ausführungen ist nun auch der Weg bezeichnet und begründet, den wir bei der Bearbeitung unseres Gegenstandes einzuschlagen haben. Wir müssen uns in einem ersten religionsgeschichtl. Teile zunächst darüber klar werden, welche Bedeutung die E. im Bewusstsein des christl. Altertums gehabt haben, wobei vor allem die Volksliteratur in dem angegebenen Umfange zu berücksichtigen sein wird.

Im Anschlusse hieran, der eigentlichen ikonographischen Arbeit näher tretend, haben wir die Notizen aus den literarischen Denkmälern zu sammeln, die sich auf die äussere Erscheinung der E. beziehen und damit einen Fingerzeig geben für die Art ihrer Darstellung in der bildenden Kunst.

Etwas schwieriger ist die Frage, wie wir der ikonographischen Aufgabe selbst am besten gerecht werden. Die E. sind ja überall zu Hause, sie erscheinen bei den allerverschiedensten Ereignissen und Gelegenheiten, an den verschiedensten Orten. Soll man nun ohne Rücksicht auf die Fälle, in denen sie auftreten, nur die Entwickelung des Typus verfolgen? soll man die Szenen, in denen sie vorkommen, und dann erst den einzelnen E. für sich behandeln? oder soll man endlich zuerst der Ausgestaltung des Engeltypus nach-

---

[1] S. u. § 27.

[2] S. ebda. — Es wird sich übrigens zeigen, dass die Denkm. mit den bildl. Darst. einzelner apokr. Szenen für die Bestimmung der Entstehungszeit oder doch für das Bekanntsein des einen oder anderen apokr. Evglms eine ganz sichere Handhabe bieten.

gehen, um dann die mit Engeln verbundenen Kompositionen zu betrachten?

Alle diese Fragen und Möglichkeiten thun sich auf. Nun ist von vorneherein klar, dass nur die beiden letzten Wege in die Wahl kommen können und zwar darum, weil sie allein eine allseitige und erschöpfende Behandlung des Gegenstandes ermöglichen. Es bleibt aber die Frage offen: zuerst die einzelnen Kompositionen und dann der einzelne E. oder umgekehrt?

Der letztere Gang hätte einen grossen Vorteil; es lässt sich nämlich erweisen, dass vor ca. 395 die E. stets unbeflügelt dargestellt und dass sie seit diesem Zeitpunkte in der altchristl. Kunst ausnahmslos mit Flügeln dargestellt wurden. Die konsequente Benützung dieses einen Resultates vorliegender Arbeit auf die altchristl. Denkmäler ist insofern von der grössten Bedeutung, als nun alle der altchristl. Kunstepoche angehörenden Denkmäler mit geflügelten E. nicht vor dem 5. Jahrh., alle die Denkmäler der altchristl. Aera mit ungeflügelten E. nicht nach dem 4. Jahrh. entstanden sein können. Diese Thatsache lässt sich aber offenbar nur aus der Verfolgung des Engeltypus als solchen im Verlaufe seiner Entwickelung gewinnen.

Trotzdem ist der andere Weg vorzuziehen und zwar aus verschiedenen Gründen. Sind die E. flügellos, also rein menschlich dargestellt, so wird im einzelnen Falle der in rein menschlicher Gestalt erscheinende E. als solcher nie ohne weiteres zu erkennen sein; es wird sich also immer zuerst darum handeln zu sehen, ob nicht die betr. Szene, das ganze Bild die Anwesenheit eines E. fordert oder doch wahrscheinlich macht resp. erlaubt; erst daraus lässt sich dann schliessen, dass in der fraglichen Person nicht etwa irgend ein Jüngling intendiert, sondern wirklich ein E. gemeint und dargestellt ist. Ehe wir darum einen E. beschreiben können, müssen wir ihn in den einzelnen Szenen selbst gesucht und gefunden haben: „c'est par le sujet de la scène qu'on peut le reconnaître[1]."

Ferner ist klar, dass eine ganze Szene in ihrer Entwickelung, in ihrer weiteren Ausgestaltung, zuweilen auch in ihrer Verkürzung sich nicht selten viel leichter und chronologisch sicherer verfolgen lässt als eine von der Gruppe losgelöste Einzelfigur. Hieraus ergibt sich, dass man die Einzelfigur, zumal dort, wo die literar. Quellen versagen, in ihrer besonderen Darstellung vielfach dann am

[1] Ch. Bayet, Mission au mont Athos, 3. Teil: Mémoire sur un ambon conservé à Salonique, in den Archives des missions scientif. et litt., 3me S., T. 3me, Paris 1876, S. 471.

sichersten als früher oder später entstanden bezeichnen kann, wenn zuvor gezeigt oder doch in erster Linie in Betracht gezogen ist, dass die ganze Gruppe einer früheren bzw. späteren Entwickelungsstufe ihrer bildnerischen Ausprägung angehört.

Endlich — last, not least — fällt für den einzuschlagenden Weg auch die Thatsache bedeutsam ins Gewicht, dass nur aus der bestimmten Szene heraus eine Entscheidung darüber möglich ist, ob hier ein Ee. oder ein E. schlechthin dargestellt ist. Es ist dies ein Punkt, der für die ikonograph. Behandlung des Einzeltypus darum von besonderem Belang ist, weil der Einzeltypus als solcher zunächst in keiner Weise ein bestimmtes Merkmal an die Hand gibt für die Beurteilung und Bestimmung der Rangklasse, welcher der dargestellte E. angehört, oder des Namens, den er trägt.

Wir werden also aus diesen Gründen, zugleich in einer gewissen Parallele mit den beiden Abschnitten des 1. Teiles der Arbeit, zuerst die ganzen mit E. verbundenen Bilder behandeln, um dann in dem 2. Kap. die äussere Erscheinung des E. auf den Bildwerken im Verlaufe der altchristl. Kunstepoche darzulegen und damit die eigentliche ikonograph. Behandlung des Einzel-Engeltypus zu geben. Dabei machen wir den Denkmälern gegenüber gelegentlich Gebrauch von der bereits oben angegebenen und im letzten Kap. eingehend zu erhärtenden Thatsache, dass vor ca. 395, rund vor dem Jahre 400 n. Chr. beflügelte E. nicht vorkommen und dass darum die Bildwerke mit beflügelten E. erst nach dem 4. Jahrh. angefertigt sein können, diejenigen mit unbeflügelten E. vor dem 5. Jahrh. entstanden sein müssen[1].

Dem geschichtl. Verlaufe entspricht nun auch die Art der Kompositionen, in denen die E. zur Darst. gekommen sind, und darum müssen wir diese einzelnen Kompositionen selbst in der dadurch gegebenen Reihenfolge erörtern. Nämlich zunächst treten sie nur in historischen Szenen auf; eine spätere Verwendung erst ist die in zeremoniellen Gruppen, wo sie gewissermassen als Leibwache Christi oder der Jungfrau Maria erscheinen. Rein dekorativen

[1] Damit es übrigens nicht scheine, als sei in einer vom Standpunkte wissenschaftlicher Forschung verwerfl. Art eine fundamentale, aber zunächst nicht erwiesene Thatsache fortwährend als gesichertes Beweismittel herangezogen, so sei hier gleich ausdrückl. bemerkt, dass jene Thatsache nur in einem einzigen Falle, nämlich der Berl. Pyxis gegenüber, von ausschliessl. und ausschlaggebender Bedeutung werden könnte, wenn nicht gerade auch für dieses Monument schon aus anderen Gründen die Annahme seiner Entstehung nach 400 als notwendig sich herausstellte, vgl. SE, S. 18ff.

Zwecken, als blosses Ornament — wenn wir von den Evglistensymbolen absehen — dienen sie in der altchristl. Kunst nicht.

Die historischen Szenen, in denen E. erscheinen, werden wir nun auch nicht etwa in der Weise vorführen, dass zuerst die at. und dann die nt. Szenen zur Sprache kommen: es wäre das eine Einteilung, die auf einem ausserhalb unseres Gegenstandes liegenden Prinzipe fusste; vielmehr soll auch hier möglichst der historische Gesichtspunkt gewahrt werden und zwar so, dass immer diejenigen Kompositionen zuerst behandelt werden, welche am frühesten auf den Denkm. mit dem Auftreten eines E. verknüpft sind [1].

Dabei ist es für den Engeltypus als solchen in der altchristl. Kunst von ganz nebensächl. Bedeutung, ob das einzelne Monument im Osten oder im Westen entstanden ist; wir werden darum die einzelnen Kompositionen zunächst ohne Rücksicht auf die lokale Herkunft der Bildwerke verfolgen und statt dessen an erster Stelle den rein chronologischen Gesichtspunkt im Auge behalten; selbstverständlich wird dabei die Frage nach der Heimat eines Denkmales oder einer ganzen Gruppe von Monumenten nicht ausser Acht gelassen werden.

Auch insofern werden wir möglichst streng den chronologischen Gang inne halten, als wir die Rücksicht auf die Kunstgattung völlig zurücktreten lassen. Denn man darf nicht nur, sondern man muss die Entwickelung des Engeltypus ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Materiales behandeln. Bei einer ganzen, abgeschlossenen Szene liegt die Sache anders. Allein eine einzelne Figur, wie die Christi oder des E., entwickelt sich rein nach sachlichen Motiven, unbeeinflusst durch das Kunstmaterial: das Material hat sich dem feststehenden Typus zu beugen, nicht der Typus dem Material.

Zum Schlusse dieser einleitenden Bemerkungen bedarf es noch einer kurzen Angabe über den terminus ad quem der altchristl. Kunst, speziell über die Zeitgrenze, bis zu welcher wir die Denkmäler für unsere Untersuchung berücksichtigen wollen. Diese Zeit-

[1] Man möchte vielleicht hier einwenden, dass wir ja bei weitem nicht alle Bilder kennen und dass darum die wirkliche, ursprüngl. Reihenfolge der mit Engeln verbundenen Kompositionen doch eine andere sein könnte. Allein dagegen lässt sich 1. fragen, ob es nicht doch wohl besser ist, sich an den status quo zu halten, und 2. — das Entscheidende — dürfte kaum, so weit sich urteilen lässt, auch nach dem ursprüngl. Bestande die Reihenfolge wesentlich anders sich gestaltet haben; es ist jetzt schon so viel Material bekannt, dass kaum mehr weitere Monumente der Malerei oder der Plastik entdeckt werden, welche eine wesentl. Verschiebung innerhalb der chronol. Reihe der hier in Betracht kommenden Szenen mit sich führen.

grenze muss sich aus der Sache selbst ergeben. Für unsere Arbeit liegt sie denn auch ganz klar vor. Im Zeitalter Karls d. Gr. greifen nämlich die Künstler, d. h. insbes. die Elfenbeinschnitzer auf Vorbilder aus der Zeit vor dem 5. Jahrh. zurück, mit anderen Worten: die karoling. Renaissance kennt wieder, nachdem ca. drei und ein halbes Jahrhundert hindurch die E. ausnahmslos beflügelt dargestellt wurden, den unbeflügelten Engeltypus. Wenn dies auch nur eine vorübergehende und, wie es scheint, nur auf die Elfenbeinschnitzerei beschränkte Erscheinung ist, so ist sie doch im höchsten Grade interessant nicht nur, sondern typisch; sie zeigt in ganz charakteristischer Weise, dass die karoling. Kunst nicht mehr zur altchristl. Kunst zu rechnen ist, dass sie mit dieser nicht in einer geraden Entwickelungslinie liegt; sondern — das ergibt sich aus der Betrachtung des Engeltypus ganz schlagend — mit dem Zeitalter Karls d. Gr. beginnt im Abendlande eine neue, die mittelalterliche Kunstepoche[1]. Aus dieser, wie mir scheint, wichtigen Beobachtung ergibt sich die Notwendigkeit, die Darstellung der E. in der altchristl. Kunst bis zu der gen. Zeitgrenze, also bis ungefähr zur 1. Hälfte des 8. Jahrh. incl. herabzuverfolgen, andererseits aber auch auf grund der vorliegenden Thatsache das Recht — und die Pflicht, mit diesem Termine abzuschliessen.

In der morgenländischen Kunst bestehen nun allerdings die alten Traditionen und die alten Typen noch länger und ungestörter fort; aber doch ist auch da eine Scheidelinie gegeben schon durch die Bilderstreitigkeiten, die mutatis mutandis mit der Zeit der karoling. Renaissance im Abendlande zusammenfallen. Ueberdies aber könnte ein Weitergehen über diese Grenze herab für das Auftreten der E. in Kompositionen, die fast alle schon in der altchristl. Kunst vorkommen, höchstens einiges Material mehr in rein quantitativem Sinne zu Tage fördern: für die Entwickelung des Engeltypus selbst wäre das aber gänzlich ohne Belang, zumal da die Ausbildung des Erzengeltypus, also die schärfere Individualisierung einzelner E., vor allem des Ee. Michael, nicht in der morgenländ., sondern in der abendländ. Kunst des MA erfolgt ist. Ausserdem beginnt, wie im Abendlande mit der karoling. Renaissance, so im Osten mit dem 9. Jahrh. in der Kunst ein Nachahmen antiker Vorbilder, eine klassisch-antikisierende Geschmacksrichtung[2], die deutlich genug

---

[1] Vgl. auch SE, S. 153ff., 163f.

[2] Vgl. J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig u. ihr Verhältn. zu d. Miniaturen d. Cottonbibel, Abdruck aus „Acta Soc. Scient. Fenn.“, Tom. XVII, Helsingf. 1889, S. 116ff. Von einem getreuen Kopieren im

beweist, dass nach den Bilderstreitigkeiten, welche die drei letzten Viertel des 8. und nahezu die erste Hälfte des 9. Jahrh. ausfüllen, auch hier im Osten das MA seinen Anfang nimmt[1].

---

modernen Sinne kann natürl. nicht die Rede sein; „das Gefühl einer Verpflichtung zur Treue gegen das nachgebildete Original" war „dem Künstler des MA ebenso fremd als andererseits der Originalitätsbegriff". TIKKANEN a. a. O. S. 151 f. Diese Thatsache kann unter Umständen ein durchschlagender Beweis sein für die Unechtheit eines scheinbar ma. Denkmales, vgl. SE, S. 192 f.

[1] Vgl. SE, S. 186 f.

Erster Teil.

Die Engel in der spätjüdischen und altchristlichen Vorstellung auf Grund der literarischen Zeugnisse.

Kapitel I.

Die Engel in der spätjüdischen und altchristlichen Weltanschauung.

Die letzten Jahrhunderte vor Christus und die ganze altchristl. Zeit stehen in Bezug auf das Weltschema unter dem Zeichen eines ausgeprägten Dualismus [1]; es ist dasjenige Schema, welches jüdische und christliche wie heidnische Theologen und Philosophen — Philosophie war Theologie — beherrscht, welches alles Denken und Spekulieren bedingt und darum alles, was die Zeit in Philosophie und Theologie geleistet hat, völlig, aber auch allein erklärt, es ist zugleich dasjenige Ferment, welches alle Geister jeder Farbe, mochten sie im Osten oder im Westen wohnen, mochten sie Juden, Christen oder Heiden sein, umschliesst und eint. Zwei Welten stehen sich in diesem Weltbilde diametral gegenüber: die göttliche und die irdisch-menschliche; und die praktisch notwendige Brücke zwischen beiden? sie ist gebildet durch eine Stufenfolge von Zwischenwesen. Mag die Art derselben im Heidentum und Judentum auch vollkommen verschieden, mag die Spekulation über dieselben im Judentum auch völlig unabhängig von hellenistischen Einflüssen sein, so viel steht fest, dass nun „die Stufe in der Entwickelung der Völker erreicht" war, „auf welcher die Gebilde orientalischer (altbabylonischer) Phantasie und Mythologie sich mit den Begriffsdichtungen der hellenischen Philosophie verschmelzen konnten" [2].

Auf der einen Seite hatte die Entwickelung der griechischen

---

[1] Das MA bringt natürlich in dieser Hinsicht keinen Unterschied, sondern vielleicht eher noch eine Fortbildung.

[2] Ad. Harnack, Lehrb. d. Dogmengesch., 1. Bd. 3. A., Freib. i. B. u. Leipz. 1894, S. 98 Anm. 2.

Philosophie von Plato her zu dem dualistischen Weltbilde geführt, auf der anderen, der jüdischen Seite, war es die Entwickelung des Gottesbegriffes, seine Reinigung von allem Anthropomorphischen, ganz bes. aber die in das Immense gesteigerte Scheu vor dem allgewaltigen Gotte, der seine Drohungen doch wahr gemacht, der in den schweren Schicksalsschlägen der Verbannung, ja Vernichtung des Volkes gezeigt, was er vermag. Noch bei Ez. wohnt der Gott des Himmels und der Erde auf Erden, aber schon bei Zach. residiert er „in unnahbarer Majestät in einer himmlischen Burg, die auf ehernen Bergen (6 1) steht"[1]. Er selbst hat direkt mit der Welt nichts mehr zu thun; seine Boten sind es, die mit Rossen und Wagen die Erde durchstreifen, „um über alle Vorfälle Kunde einzuziehen und seine Befehle auszurichten. Von Zeit zu Zeit stellen sie sich wieder ein, um Bericht zu erstatten und weitere Befehle zu empfangen (Zach. 1. 6. vgl. Job 1. 2)"[2].

Zwar war — ich brauche das hier im einzelnen nicht zu belegen — der Engelglaube den alten Zeiten nicht fremd, im Gegenteil, überall boten sich für die folgende Entwickelung Anknüpfungspunkte. Man kannte Myriaden von E., man wusste von einer himmlischen Heerschaar, die den Herrn umgibt, man erzählte von einer ganzen Reihe von E.-erscheinungen u. s. w. Aber was hier mehr das Produkt des naiven Volksglaubens war, das wurde nach dem Exil ein Stück der Dogmatik und des religiösen Bedürfnisses, für welches eine Vermittelung zwischen dem Menschen und dem transscendenten, unnahbar fernen, selbst für die E., die ihn als Hofstaat preisend umgeben, kaum schaubaren[3] Gotte bestehen musste[4].

Es ist klar, wie gewaltig von hier aus die Bedeutung der E., d. h. derjenigen Wesen, denen die Vermittelungsrolle zukam, stieg, wie jetzt die Existenz der E. ihr gutes, wohlbegründetes Existenzrecht erhielt. Konnte man doch auch nur glauben, dass Gott überhaupt sich noch um die Welt und den einzelnen kümmere, weil und so lange man überzeugt war, dass es durch seine E. geschehe[5].

---

[1] Rud. Smend, Lehrb. der at. Religionsgesch., Freib. i. B. u. Leipz. 1893, S. 469. [2] Smend, ebda.

[3] Vgl. u. a. die Apc. Hen. 14, 21 ff. (Aug. Dillmann, Das Buch Henoch. Uebers. u. erkl., Leipz. 1853).

[4] Man darf also nicht das Ueberhandnehmen der Engel im späten Judent. ohne weiteres als ein Ausarten, als Spiel oder Phantasterei betrachten; es ist vielmehr eine Konsequenz, die aus der Weltanschauung jener Zeit heraus mit Notwendigkeit gegeben war.

[5] Vgl. u. a. Dillmann a. a. O. S. 311 zu c. 97 6, c. 100 10, 104 7. 8, ferner

Welche Bedeutung die E. im Bewusstsein jener Tage hatten, das ergibt sich schon aus der Thatsache, dass das Interesse an ihnen stets zunahm; das beweist der Drang, über sie immer mehr zu erfahren und Bestimmteres aussagen zu können. Diesem Drange kommt in umfassendster Weise, nachdem Dan. präludiert hatte[1], der Verfasser des Hen.-buches entgegen, indem er das erste und grundlegende Kompendium über die E. schrieb; die geheime Weisheit des Verf. besteht „nicht darin, den Glauben an die E. erst zu lehren, sondern darin, in die Ordnungen und Herrlichkeiten dieser oberen Welt, in die Rangstufen der E., in die Wohnung der göttlichen Majestät selbst, in das Leben der reinen und seligen Geister, in die Güter und Segensschätze des oberen himmlischen Reiches, in den Frieden, in das Licht, die Weisheit und Gerechtigkeit der Oberen seine Leser tiefere Blicke thun zu lassen"[2]. Die E. waren dem religiösen wie theoretischen Bewusstsein von dem Hen.-buche an so wichtig, dass kein Theologe an ihnen vorüberging, dass man einen Hauptteil seiner spekulativen Kraft auf sie konzentrierte. Und zwar ist dies nicht etwa bloss der Fall gewesen bei den Juden, vielmehr nahmen die Christen trotz der Auffassung Gottes als des Vaters, dem jeder in eigener Person nahen könne und der jedem selbst nahe sei, das Erbe im vollen Umfange auf. Christus und die Apostel schlossen sich dem Glauben an die Existenz und Wirksamkeit der E. und ihres Gegenstückes, des Teufels und der Dämonen, ohne weiteres an. Nur Unglaube ist es, wenn die Sadduzäer sie leugnen[3]; nur die Ungerechten: „verwegen, frech, haben sie keine Scheu vor Herrlichkeiten"[4] (= den guten E.-mächten). Nichts ist interessanter und zugleich charakteristischer zum Beweise dafür, dass es dem frommen Gemüte ein Ding der Unmöglichkeit war, von dem Glauben an die Wirksamkeit der E. zu abstrahieren, als die Thatsache, dass auch ein Pl. selbst da, wo seine religiöse Stimmung ihren lebendigsten, gesteigertsten Ausdruck erhält, mit dem Glauben an die Vermittelung der E. ringt, ja dass er, der in der Kraft seines Glaubens, ohne Mittelstufen zu kennen, sich mit seinem Ich aufschwingt zu Gott dem Vater, doch alle, selbst die mythologischsten

---

den apokr. Brief des Jer. V. 6, Zöckler, Die Apokr. des A. T. etc., in Strack u. Zöckler. Kurzgef. Komm. zu d. hll. Schriften, A. Altes Test. 9. Abt., München 1891, S. 251: man betet Gott an, weil sein Engel den Menschen zur Seite steht!

[1] S. Dillmann a. a. O. S. XLV.

[2] Dillmann a. a. O. S. XIX.

[3] Act. 23 8.

[4] II Pt. 2 10.

E.-vorstellungen seiner Zeitgenossen nicht bloss kennt, sondern ernsthaft teilt; trotzdem er sich geborgen weiss in Christus und gewiss ist, dass weder Engel noch Teufel ihn scheiden können von der Liebe Gottes, steht er doch durchaus im Banne seiner Zeit, so sehr, dass seine „Anschauungen von Engeln der mitbestimmende Grund für eine Anordnung sind, die er in Korinth trifft“ [1], dass er auf die Rücksicht der bösen Dämonen seine Warnung vor der Teilnahme an den Götzenopfermahlzeiten gründet [2].

In den gnostischen Systemen gehören die E. mit zu den konstituierenden Elementen.

Das gesteigerte Interesse an den E. äussert sich in der eingehendsten Spekulation über sie. Man fragte, wie die E. beschaffen [3], ob und wann sie erschaffen seien. Das Buch der Jubiläen, das aller Wahrscheinlichkeit nach im ersten christl. Jahrh., nach dem Hen.-buche, das ihm als Vorlage diente, abgefasst ist [4], lehrte (c. 2): Am ersten Tage schuf Gott die Himmel, „die Erde und die Wasser und alle Geister“, und diese Meinung wurde die gewöhnliche [5].

Während ferner die E. ursprünglich namenlos sind, werden einzelne unter ihnen vom 2. Jahrh. v. Chr. an besonders benannt. Das Buch Dan. (aus dem Ende des Jahres 165 oder Anfang des Jahres 164 v. Chr.) [6] nennt zum ersten Male Gabriel und Michael [7], das Buch Tob., das einem der beiden letzten vorchristl. Jahrh. entstammt, nennt einen dritten, Raphael. Mit diesem ist identisch Surjân, eine Bezeichnung, die sich im Hen.-buche [8] findet. Ein anderer E. heisst hier Urjân, der sich deckt mit Uriel [9], derselbe,

---

[1] O. Everling, Die paulin. Angelologie u. Dämonologie, Gött. 1888, S. 32 zu I Kor. 11 10.

[2] I Kor. 10 19—21.

[3] S. u. S. 49.

[4] Dillmann, Das Buch d. Jubiläen od. die kleine Genesis; aus dem Aeth. übers., in Ewald's Jahrbb. d. bibl. Wissenschaft, 2. Jhrg. (1849) S. 230 ff.: c. 1—10 u. 3. Jhrg. (1850) S. 1 ff.: c. 11 ff., vgl. 3. Jhrg. S. 88, 90 ff. Die kl. Gen. ist ursprüngl. hebräisch oder aram. geschrieben, dann in das Griech. und von hier in das Aram. übersetzt.

[5] Die Talmudisten nahmen als frühesten den 2. Tag an; vgl. Ferd. Weber, Die Lehren d. Talmud (ursprüngl. Titel: System der altsynagogalen palästinens. Theologie), hrsg. von Fr. Delitzsch u. G. Schnedermann unter den „Schriften des Institutum Judaicum in Leipzig“. II. Serie Nr. 1, Leipzig 1880, S. 161.

[6] Der neueste Komm. von G. Behrmann, Das Buch Daniel, Gött. 1894, (Hand-Komm. zum AT, hrsg. von W. Nowack), S. XXVI setzt „die Entstehung unseres Buches in den Anf. des Jahres 164“.

[7] c. 8 16; 9 21. 10 13. 21; 12 1.

[8] c. 9 1: dazu vgl. Dillmann, Hen. S. 97 f.

[9] Ebda.; vgl. c. 20 2. 33 3 u. ö.

der c. 10 1 den eigentümlichen Namen Arsjalâljur hat[1]. Ausserdem erscheint, um von anderen, sonst gelegentlich begegnenden Namen zu schweigen, in der Apc. des Hen. ein E. Raguel, ein E. Saraqâel, ein E. Zûtêl, ein E. Rufael, ein E. Fanuel[2]. Ausser den vier erstgenannten, Michael, Gabriel, Raphael und Uriel, nennt die Apc. des Esra[3], „eine spätere", doch kaum nach dem 5. Jahrh. entstandene „christl. Dichtung über Weltgericht und Höllenszenen"[4], fünf weitere, sonst unbekannte E.-namen, nämlich Gabulethon, Aker, Arphugitonos, Beburos, Zebuleon[5]. Besonderen Wert auf die E.-namen müssen die Essener gelegt haben; Josephus berichtet: jeder, der in ihren Kreis eintrat, „musste schwören, die Namen der E. sorgfältig zu bewahren"[6].

Von allen diesen Namen sind es aber doch nur vier, welche bei den späteren Juden am häufigsten vorkommen, nämlich Michael, Gabriel, Uriel und Raphael[7]. Diese vier bilden nun eine besondere Gruppe für sich unter den verschiedenen E.-klassen, die man statuierte, die Klasse der Erzengel[8], deren Zahl freilich nach dem herrschenden Lehrbegriffe 7 Glieder umfasste[9], an ihrer Spitze, wie an der Spitze der E. überhaupt, nach übereinstimmender Anschauung Michael, der

---

[1] Vgl. Dillmann a. a. O. S. 99.

[2] c. 20 4. 23 4. — c. 20 6. — c. 32 2. — c. 32 6. 54 6 u. ö. — c. 40 9. 54 6 u. ö.

[3] Const. Tischendorf, Apocalypses apocryphae etc., Lips. 1866, S. 31.

[4] H. J. Holtzmann, Lehrb. d. hist.-krit. Einl. in d. NT, 3. A., Freib. i. B. 1892, S. 500. Diese christl. Apc. des Esra ist nicht zu verwechseln mit dem auch als Apc. des Esra bezeichneten 4. B. Esra, einer jüdischen Apc. aus der Zeit des Kaisers Domitian, vgl. Em. Schürer, Gesch. d. jüd. Volkes im Zeitalter Jesu Chr., 2. A., 2 Bde., 1890 u. 1886, II S. 657. Zöckler a. a. O. S. 447: Zeit Domitian's oder Nerva's.

[5] Noch andere Namen s. in dem Test. Abr. (von Orig. zuerst erwähnt u. wahrsch. in Aegypten geschr.): Mont. Rhodes, The Testament of Abraham, Texts and Studies, ed. by J. Arm. Robinson, Vol. II Nr. 2, Cambr. 1892, Rec. A, S. 93, u. sonst.

[6] Schürer a. a. O. II S. 481. Jos., Bell. jud. II 8, 7.

[7] Belegstellen s. bei Buxtorf, Lexicon chald., talmud. et rabbin., Basil. 1639, S. 46f. Dazu vgl. Apc. Mosis, „ein Stück der unter Juden u. Christen fortwuchernden Adamliteratur" (Holtzmann a. a. O. S. 500), § 40, bei Tischend., Apoc. S. 21; auch die sibyllin. Weissagungen II, 215 (J. H. Friedlieb, Die sibyllin. Weissagungen, Leipz. 1852). Im Hen.-buche stehen meist statt Uriel und Raphael Rufael und Fanuel, so 40 9. 54 6. 71 8. 9. 13.

[8] Belegstellen für diese Klasse s. bei Everling a. a. O. S. 80.

[9] Cf. Tob. 12 15. Hen. 90 21 f. Apc. 8 2. Clem. Alex. Strom. l. VI, 143. Vgl. Jacobi Ode Commentarius de angelis, Traj. ad Rh. 1739, S. 711. Nur ganz ausnahmsweise sind es 6, so in dem später eingeschobenen c. 20 der Apc. Hen.

Ee. schlechthin[1], der Bote, qui est in summo constitutus[2]. Michael ist ὁ μέγας ταξιάρχης καὶ ἀρχιστράτηγος τῆς δυνάμεως κυρίου[3]. Unter ihm wie den Erzengeln überhaupt, deren Siebenzahl in der Zukunft die Herrschaft behalten hat, steht das ganze Heer der übrigen E. und Geister, das selbst wieder in eine Reihe einzelner Ordnungen zerfällt.

Diese Klassifizierung der E. ist nun aber auch, wenn man von den Cheruben und Saraphen[4] absieht, die überdies erst später mit den eigentlichen E. in Verbindung gebracht werden, eine Schöpfung der Spekulation des späten Judentums[5], wenn auch das AT Anknüpfungspunkte für sie darbietet. Eine so fest bestimmte Reihe freilich, wie sie in dem Werke vorliegt, in welchem alle Spekulation der alten Zeit über die E. gipfelt, welches demnach mit der Apc. des Hen., die den Markstein am Anfange bildet, als Schlussstein korrespondiert, nämlich in der hierarchia caelestis des Areopagiten[6], jenes immer noch in Dunkel gehüllten theosophischen Mystikers, eines getauften

---

(vgl. Dillmann, Hen. S. 122), viell. auch c. 90 21 f. (vgl. Dillmann, ebda. S. 284); ferner im Targ. Jerusch. zu Deut. 34.

[1] Jud. v. 9; bes. I Thess. 4 16, zu dieser Stelle vgl. Everling a. a. O. S. 79 ff.

[2] Assumptio Mosis, wahrscheinl. aus dem 1. nachchr. Jahrh., vgl. Schürer a. a. O. II S. 634 f.

[3] Vgl. Max Bonnet, Narratio de miraculo a Michaele archangelo Chonis patrato etc., Paris 1890, B' S. 3. Als Entstehungszeit dieser Apc. des Ee. Michael (vgl. Lipsius a. a. O. II, 2 S. 23 und ebda. Anm. 2) lässt Bonnet (S. XXXVIII f.) das 4.—10. Jhdt. offen. Doch „inter saeculum quintum et septimum si quis narrationem scriptam esse statuet, haud longe a vero aberrabit, propius is demum accedet, qui illam ante saeculum VII ab aliquo scriptore usurpatam deprehenderit“. Freilich stehen dem wieder andere Schwierigkeiten im Wege.

[4] Ueber sie vgl. Osc. Wulff, Cherubim, Throne u. Seraphim. I. Leipziger Doctordiss., Altenb. 1894, wo sich auch die weitere Lit. findet.

[5] Weber, Die Lehren des Talmud, S. 163.

[6] „Von wenigen, ganz vereinzelten Stimmen abgesehen, tritt jetzt niemand mehr für die Echtheit der Schriften ein. Eine Gruppe von katholischen und eine noch grössere von protestantischen Gelehrten erkennt in dem Verf. einen bewussten Fälscher, der etwa der Mitte oder dem Ausgange des 5. Jahrh. angehört und durch geflissentliches Hereinziehen von Personen und Ereignissen der apostol. Zeit sich den Anschein geben will, als ob er in jener Zeit gelebt und geschrieben habe.“ Stiglmayr S. J., Der Neuplatoniker Proclus als Vorlage des sogen. Dionys. Areop. in der Lehre vom Uebel, Hist. Jahrbuch, Bd. XVI 1895, S. 253. Die Schriften des Areop. werden zum ersten Male erwähnt auf dem Religionsgespräche zu Konstantinopel (533 oder 531) zwischen den Orthodoxen und den monophysitischen Severanern, von der einen Partei als echt angerufen, von der anderen als unecht zurückgewiesen; sie können nicht lange vorher verfasst sein. Vgl. u. a. Wilh. Moeller, Lehrb. d. Kirchengesch., 1. Bd., Freib. i. B. 1889, S. 431 f.

Neuplatonikers, eine so fest bestimmte Reihe, sage ich, wie in dem Werke des angebl. Dionysius vom Areopag ist — nicht inhaltlich, aber formal — das Resultat einer Jahrhunderte langen Entwickelung und theologischen Arbeit. Der Areopagite registriert und — darin liegt das Neue und Bleibende seiner Leistung — systematisiert, ordnet, „was von E.-erscheinung durch hl. Glaubige gesehen und uns geheim überliefert worden ist“[1]. Er unterscheidet sodann in der himml. Hierarchie nach den drei Stufen der mystischen Theologie (κάθαρσις. φωτισμός und τελείωσις)[2] drei Einzelhierarchieen mit je drei besonderen Klassen; obenan stehen die „heiligsten Thronen und die vielaugigen und die vielgeflügelten Ordnungen, welche im Hebräischen Cherubim und Seraphim genannt werden“; „keine [Hierarchie] ist gottgestaltiger als sie, und keine unmittelbar näher an den ersten Wirkungen der Erleuchtung der Gottheit“[3]. Die zweite Hierarchie besteht aus den Herrschaften, Gewalten und Mächten, und die dritte und unterste, die den Menschen am nächsten steht, umfasst die Fürstentümer, Ee. und E.

Diese abstrakt schematische Einteilung der himml. Hierarchie ist des Areopagiten eigenstes Werk; die Bausteine allerdings waren ihm gegeben. Davon kann natürlich keine Rede sein, dass die hl. Schrift, wie er sagt[4], „alle himmlischen Wesenheiten“ „mit neun erklärenden Namen benannt“ und dass sie „unser göttl. Lehrer in drei triadische Ordnungen zusammen“ gefasst habe, so dass Ps.-Dion. also nur wiedergebe, was Christus und die Schrift bereits gesagt; richtig ist nur dies, dass im apostol. Zeitalter bei Juden[5] wie Christen die Annahme verschiedener Rangklassen der E.-wesen etwas durchaus geläufiges war; eine strenge Durchführung ihrer Einteilung kannten sie jedoch nicht, auf keinen Fall diejenige des Areopagiten, schon deswegen nicht, weil ausser den Cherubim, Seraphim und den von Hen. sowie „in der späteren jüdischen, sowohl talmudischen als mystischen, Theologie“[6] neben jenen genannten Ophanim die sieben Ee. nie am Ende, sondern in der Regel am Anfange der Reihe stehen.

Wie dem auch sein mag, zweifelsohne war in jener Zeit die

---

[1] J. G. V. Engelhardt, Die angebl. Schriften d. Areopagiten Dionysius übersetzt, 2 Tle., Sulzbach 1823, 2. T. Himml. Hier. 6, 1 (S. 22).

[2] c. 3 1.

[3] c. 6 2 (S. 22).

[4] c. 6 2 (S. 22).

[5] Für die diesbezügl. Vorstellungen in der jüd. Tradition vgl. Weber, Die Lehren des Talmud, S. 163. Joh. Andr. Eisenmenger, Entdecktes Judentum, 2 Bde., Königsb. i. Pr. 1711, II S. 374 f.

[6] Dillmann, Hen. S. 194 zu c. 61 10.

Anschauung einzelner E.-klassen allgemeine Voraussetzung[1]. Vor allem bedeutsam ist eine Stelle in der Apc. Mosis[2], wo es heisst: καὶ προσέταξεν ὁ θεὸς ἵνα συνέλθωσι πάντες οἱ ἄγγελοι ἐνώπιον αὐτοῦ, ἕκαστος κατὰ τάξιν αὐτοῦ, Worte, welche die Vorstellung von Rangordnungen ausser allen Zweifel stellen. Ganz besonders wichtig und typisch ist auch der Apostel Pl., der uns in seinen Briefen eine ganze Reihe von Bezeichnungen von E.-klassen an die Hand gibt. Doch „der Versuch, die Rangordnungen, welche die verschiedenen Namen bezeichnen, noch im einzelnen festzustellen, darf nur mit aller Vorsicht gemacht werden. Es scheinen aber die θρόνοι und κυριότητες die obersten Klassen zu sein", während die ἀρχαί, ἐξουσίαι und δυνάμεις „als στοιχεῖα τοῦ κόσμου in die niederen E.-kategorieen gehören werden"[3].

Diese στοιχεῖα τοῦ κόσμου führen uns nun aber weiter. Die στοιχεῖα τοῦ κόσμου sind, wie Spitta[4] zuerst erwiesen hat, nichts anderes als eine Klasse von E.-wesen, welche die Elemente, die Gebiete und Gebilde des Alls wie des Naturverlaufes beleben und beherrschen. „Nach jüdischer Vorstellung werden nicht bloss die Gestirne von geistigen Wesen belebt gedacht, sondern alle Dinge haben ihre besonderen E., die Elemente werden nicht gedacht ohne die Elementargeister[5]." „Es ist kein Ding auf der Welt", heisst es im Jalkut Chadasch, „auch nicht ein Kräutlein, über welches nicht ein E. gesetzt ist und alles geschieht nach dem Befehl desselben Vorgesetzten[6]."

---

[1] Vgl. die Apc. des Baruch (bald nach d. Zerstörung Jerusalems geschr.) c. 48 9. 59, 3. 11. — Ascensio Jesaiae (Aug. Dillmann, Asc. Jes., Lips. 1877) c. 7. Nach S. XVI (vgl. Schürer a. a. O. II S. 684f.) gehört diese Apc. teilweise einer früheren Zeit, teilweise den ersten Dezennien des 2. Jahrh. an. — Test. Levi (Rob. Sinker, Testamenta XII Patriarcharum, Cambr. 1869) c. 3. Die Testamente der 12 Patr. stammen nach Schürer (a. a. O. II S. 667) in ihrer jüd. Grundschrift aus dem 1. christl. Jahrh.

[2] § 38, Tischend., Apoc., S. 20.

[3] Everling a. a. O. S. 123. Der Widerspruch O. Holtzmann's, Neutest. Zeitgesch., Freib. i. B. u. Leipz. 1895, S. 214f., scheint mir unberechtigt.

[4] Fr. Spitta, Der 2. Brief d. Petrus u. d. Brief d. Judas, Halle a. S. 1885, S. 265ff.

[5] Spitta a. a. O. S. 265. Eine Reihe von Belegstellen für den Satz: „Die Engel Gottes dienen ferner als Kräfte, welche die Natur leiten und bewegen und in ihr und durch sie wirken" gibt Weber a. a. O. S. 167, dazu S. 200. Vgl. Eisenmenger a. a. O. II S. 376ff. Everling a. a. O. S. 71ff.

[6] A. Fr. Gfrörer, Das Jahrh. d. Heils (Gesch. des Urchristent.), 2 Bde., Stuttg. 1838, I S. 368ff. Everling a. a. O. S. 71ff. — Vgl. bes. Hen. 60 11ff. 16ff. 69 22. Kleine Gen. c. 2.

Dass diese Vorstellungskreise unverkürzt in das Christentum übergingen, versteht sich von selbst; hat doch das Hen.-buch, welches sie natürlich ebenfalls vertritt, „in der ältesten Christenheit ein geradezu kanon. Ansehen genossen“ [1]. Der gesamte Bereich der Natur, der Pflanzen- und Tierwelt, aber auch die Flüsse und Städte stehen unter der Herrschaft der στοιχεῖα bzw. der E[2]. Alles Leben und Weben der Natur und Welt geschieht unter der die Herrschaft Gottes vertretenden Leitung von Geistern, Gott selbst, der Unnahbare, ist jeglicher Berührung mit der unreinen, erniedrigenden Materie entrückt.

Es leuchtet aber auch ein, wie man andererseits zu eben jenen persönlichen, übersinnlichen Naturgewalten in ein um so näheres, persönliches, weil persönlich interessiertes Verhältnis trat. In typischer Weise kommt dies einmal im Hen.-buche[3] zum Ausdruck: „(Und) wann der Geist des Regens sich aus seinem Behälter hervorbewegt, kommen die E. und öffnen den Behälter und führen ihn heraus, und (ebenso) wann er über das ganze Festland hin zerstreut wird und so oft er mit dem Wasser auf der Erde sich verbindet. Denn die Gewässer sind für die, welche auf Erden wohnen . . . Darum hat der Regen ein Maass und die E. nehmen ihn in Empfang“. Dazu bemerkt mit Recht Dillmann[4]: „Da der Regen für das Wohl und Wehe der Erde und ihrer Bewohner von ganz besonderer Wichtigkeit und für die ethischen Zwecke dessen, der die Welt regiert, von so hoher Bedeutung (Job 37 12. 13) ist, so kann seine Wirksamkeit nicht seinem eigenen Geiste überlassen sein, sondern der Geist des Regens steht unter der besonderen Obhut von E., die ihm nicht nur den Behälter öffnen, sondern auch sofort ihn führen und ihm seine Maasse und Richtungen bestimmen . . .“

Diesem Entgegenkommen seitens der übersinnlichen Mächte, die über den Naturverlauf wachen, entspricht auf Seiten der Menschen die Rücksicht auf sie, „sofern das Einhalten von gewissen Tagen, Monaten, Zeiten und Jahren . . eine Einrichtung des Lebens

---

[1] Dan. Völter, Das Problem der Apc., Freib. i. B. und Leipz. 1893, S. 57.

[2] Vgl. Hebr. 1 7 (Ps. 104 4). Apc. Jo 7 1 (vgl. Hen. 60 12. 69 22). 14 18. 19 17. 16 5. Ev. Jo. 5 4 (die Stelle ist freilich textkritisch „höchst bedenklich; inhaltlich nicht“, Hand-Komm. z. NT, 4. Bd., J. H. Holtzmann, Evglm, Briefe und Offenb. d. Joh., Freib. i. B. 1891, S. 75). Asc. Jes. 4 18. IV Esr. 8 21 f. J. A. Fabricius, Codex pseudepigr. Vet. Test., Hamb. 1713. 1723, II S. 250. Test. Abr. c. 9 (a. a. O. S. 87). 13 (S. 93). Past. Herm. Vis. IV, 2, 4. Orig., In Numeros Hom. XIV. Hieron., Comment. in Abacuc I 1, 14.

[3] Hen. 60 21. 22.

[4] Hen. S. 190.

nach den Gesetzen jener E. bedeutet, die nach Hen. 82 die Zeiteinteilungen bewirken"[1]. Diese Ueberzeugung benützt Pl. zum Beweise dafür, dass die Menschheit während der Zeit ihrer Unmündigkeit unter eben jene στοιχεῖα geknechtet war[2], dass das Christent. weit über Judent. und Heident. stehe; denn Christus hat die Macht und Herrschaft dieser Elementargeister über die Menschen gebrochen.

Dem E.-glauben der Zeit ist es auch zu verdanken, wenn Pl. noch auf einem anderen Punkte die Vorzüglichkeit des neuen Glaubens gegenüber dem alten erweisen konnte. Das Gesetz ist, wie im Anschlusse an die Septuaginta er und seine jüd. wie christl. Zeitgenossen[3] meinten, dem Moses nicht direkt gegeben, sondern durch Vermittelung der E.; „die Erwähnung dieser E.-vermittelung hat zugleich mit der Hervorhebung seiner negativen Bestimmung und seiner vorübergehenden Dauer den Zweck, den untergeordneten Wert des Gesetzes zu erweisen[4]."

Für uns ist diese Auffassung, abgesehen von der Thatsache als solcher, von Wichtigkeit, weil sie mit zeigt, wie in allen Stücken die E. zwischen Gott und Welt als Zwischenträger eintreten, während Gott selbst in unerreichbarer Ferne thront und seine Befehle erteilt. Ein direkter Austausch und Verkehr zwischen ihm und den Menschen ist geradezu undenkbar; denn es ist, wie Pseudodionys[5] sich ausdrückt, „das Gesetz aufgestellt, dass in jeder Hierarchie höhere und mittlere und letzte Ordnungen und Kräfte seien, und dass die göttlicheren Geweiheten Leiter der Niedrigeren wären zur göttlichen Nähe und Erleuchtung und Gemeinschaft." Unzählige Schaaren „dienstbarer Geister" wurden in Bewegung gesetzt — man braucht eben viele Diener, um einen kräftigen Herrn zu ersetzen, wenn sie überhaupt ihn ersetzen können —, um an Stelle des „Herrn der Geister", wie im Hen.-buche, namentl. in dessen 2. Teile, den „Bilderreden", Gott so oft in bezeichnender Weise genannt ist[6], in der Welt zu wirken, seine Anordnungen zu vollziehen oder zu übermitteln, um seine Mitteilungen und Gaben zu überbringen.

So war Pl. der Ueberzeugung, dass die verschiedenen Charismata nur durch Vermittelung einer Menge von Geistwesen, der E., an die Menschen gelangen, wobei freilich auch böse Geister zuweilen

[1] Everling a. a. O. S. 74 zu Gal. 4 3.

[2] Vgl. Hebr. 2 5.

[3] Vgl. Everling a. a. O. S. 61 ff. zu Gal. 3 19 u. S. 119.

[4] Everling a. a. O. S. 65.

[5] c. 4 3; bei Engelhardt a. a. O. 2. T. S. 18.

[6] z. B. 37 2. 4. 38 2. 4. 6. 39 2. 7—9. 12. 40 1. 2. 4—7. 43 4. 45 1. 2. 62 2. 10. 12. 14. 16. 70 1 u. s. w. u. s. w., s. Dillmann, Hen., S. 138.

im Spiele sein können[1]. So war einst Jahwe selbst im Haine Mamre erschienen, um dem Erzvater Abraham den Sohn zu verheissen: nach der späteren jüd. Tradition waren es drei Engel, die als Boten Gottes bei dem greisen Patriarchen einkehrten und ihm die Geburt Isaaks ankündigten[2]. Schon im Richterbuche (13 3 ff.) ist es wiederum nicht mehr Gott-Vater selbst, sondern sein E., der die Geburt Simsons verkündigte. Und wie bei Simson, der in so vielen Stücken der Typus auf Christus ist, so erscheint auch im neuen Bunde der E. (Gabriel) der Maria[3], um ihr die Geburt

[1] I Kor. 14 32; vgl. EVERLING a. a. O. S. 39ff.

[2] S. unten § 4.

[3] Lc. 1 28 ff., vgl. Protevglm Jac. c. 11. Ps.-Mt. c. 9. Evglm inf. salv. (arab.) c. 1. De nativ. Mariae c. 9. — Da die apokr. Evglien sehr oft werden herangezogen werden, sei es gleich hier gestattet, zunächst über die soeben zitierten in aller Kürze zu orientieren.

Das griechisch geschriebene Protevangelium Jacobi (minoris) ist nach allgemeiner Annahme das älteste der überkommenen apokr. Evglien; seine Abfassung fällt noch in das 2. Jahrh. (cf. TISCHEND., Evang., S. XIII. BORBERG S. 9f., THILO S. XLV. HOLTZMANN, Einl., S. 490. CONRADY, Das Protevglm Jac. in neuer Beleuchtung, Studien u. Kritiken, 1889, 4. Heft S. 728ff.; hier auch die weitere Lit.; dazu AD. HARNACK, Gesch. d. altchr. Lit. bis Eusebius, 1. Tl.: Die Ueberlieferung u. der Bestand, Leipz. 1893, S. 19: „. . . vor Origenes', wahrsch. schon vor Justin's Zeit geschrieben und in Umlauf gesetzt"). Kaum ein 2. apokr. Evglm war, zumal in der griech. Welt, so verbreitet und, auch bei den Theologen, angesehen wie das Protevglm; es war für alle späteren apokr. Evglien-schriftsteller eine Hauptquelle. Sein Inhalt ist in Kürze flgder:

1. c. 1—16: Geburt und Jugendgeschichte d. Maria bis z. Reise n. Bethlehem.

2. c. 17—22: Geburt Jesu und einiges aus seiner Kindheit bis z. Flucht n. Aegypten.

3. c. 23—24: Bericht über die Hinrichtung des Zach., der bei dem bethl. Kindermord seinen Sohn Joh. nicht ausliefert (letzteres ist wahrsch. ein späterer Zusatz, cf. BORBERG S. 9).

Jünger ist Pseudo-Matthaei Evangelium sive Liber de ortu beatae Mariae et infantia salvatoris (bei THILO: Historia de nativitate Mariae et de infantia salvatoris). Dieses nur lat. überlieferte, möglichenfalls ursprüngl. griechisch abgefasste apokr. Evglm stimmt in seinem 1. Tle. (c. 1—17, von der V. M. bis zum bethl. Kindermord) vielfach mit dem Protevglm überein; im 2. Tle. (c. 18ff.) gibt es im wesentlichen den Stoff, der im Thomasevglm („Spielereien des Knaben und Schulanekdoten", wie man sie schon im 2. Jahrh. kannte, vgl. HOLTZMANN, Einl., S. 491) und später in dem arab. Kindheitsevglm verarbeitet ist.

Dieses Evangelium infantiae salvatoris (arabicum), das in seiner gegenwärtigen arabischen Fassung vielleicht erst dem 6. Jahrh. entstammt, seinem Inhalte nach jedoch in eine viel höhere Zeit hinaufweist (s. u. unter § 27, II), ist wahrsch. nicht viel jünger als das Evglm des Ps.-Mt., für welches sich aus den Denkmälern der Nachweis führen lässt, dass es bereits in konstantinischer Zeit bekannt war (s. ebda.).

Christi, und der nämliche E. erscheint dem Zach. [1], um ihm die Geburt eines Sohnes Johannes als des Bahnbereiters Jesu anzumelden. Endlich erzählen die apokr. Evglien [2], dass auch die Geburt der Maria ihren Eltern Joachim und Anna durch den E. angekündigt wurde. Wir erkennen zwar an dem Eintreten des E. in den angeführten Ereignissen, dass es sich um Personen handelt, die in der Reichsgeschichte eine ganz hervorragende Bedeutung haben; wir erkennen aber zugleich auch, dass Gott stets hinter seinen Boten, den ἀγγελτῆρες oder διαγγελτῆρες, wie die E. in den sibyllin. Weissagungen [3] sehr treffend genannt sind, verschwindet.

Ueberhaupt ergingen Offenbarungen jeglicher Art, ob in Visionen oder Träumen oder anderen Formen der Mitteilung und Belehrung, man kann sagen: nie mehr unmittelbar von Gott in eigener Person an die Menschen, sondern ausnahmslos [4], jedenfalls mit ganz verschwindenden Ausnahmen durch die Vermittelung der E., so dass ihre Bezeichnung als ἄγγελοι, als διαγγελτῆρες erst recht Inhalt erhält und zur vollen Bedeutung kommt. Schon längst war Gott allen Sterblichen, auch den Propheten gegenüber verstummt. „Ez. sieht in der Vision freilich noch Gott selbst, aber daneben findet sich schon bei ihm ein angelus interpres (Ez. 40 3 ff.). Für Zach. kommt Gott nicht mehr in die Erscheinung, er hat in seinen Visionen nur mit E. zu thun. Aber auch der Anonymus von Jes. 40 ff. vernimmt schon eine E.-stimme (40 6 vgl. v. 3)“ [5] Ein E., „der Mann Gabriel“, ist es, der dem Propheten Dan. das Gesicht des Widders und Ziegenbockes deutet, derselbe ist es auch, der ihm das Verständnis über die siebenzig Jahrwochen eröffnet [6]. E. sind es, die den Hen. unterrichten, die ihn durch Himmel und Hölle geleiten

---

Endlich De nativitate Mariae (evangelium), dem es fast ausschliesslich um die wunderbare Geburt und die asket. Jugend der Maria zu thun ist und das „die Erzählung von der Geb. Jesu nur in ganz summarischem Auszuge“ (Borberg a. a. O. S. 125) beifügt, ist ein ziemlich spätes Produkt und, auch inhaltlich, von sekundärer Bedeutung; „es will [nach c. 9 5] nur erzählen, was in den kanon. Evglien nicht steht“ (Holtzmann, Einl., S. 490).

[1] Lc. 1 11 ff.

[2] Protevglm Jac. c. 4. Ps.-Mt. c. 2. 3. De nat. Mar. c. 3. 4.

[3] Orac. Sib. II, 243. VII, 33.

[4] Wenn in der letzten Vision (IV Esra c. 14) Gott selbst den Esra aus dem Dornbusche anredet, so geschieht dies nur in offenbarer und ausgesprochener Nachahmung der bekannten at. Erzählung von Mose beim brennenden Dornbusche Exod. 3 2.

[5] Smend a. a. O. S. 471. Vgl. auch die hier in Anm. 5 angeführten Stellen I Chr 21 18 gegen II Sam 24 16—18 sowie I Reg 13 18.

[6] Dan. 8 16 ff. 9 21 ff.

und ihm Aufschluss geben über alles, was ihm begegnet, die ihm die Geheimnisse der Natur und Geisterwelt offenbaren, die ihn, soweit sie es vermögen, einweihen in die Geheimnisse der Gegenwart und Zukunft [1]. Ein E. ist es, der dem Hermas seine Enthüllungen macht. Und wenn die Akten des Joh. [2] berichten: Joh. sah in der Ekstase „viele grosse Mächte und E., welche ihm erläuterten, was er sah und hörte“, so stimmt das in der Sache mit den Angaben der nt. Apc. [3], in der es auch stets E. sind, denen er seine Offenbarungen und die Deutung seiner Visionen verdankt. So kennt auch Pl. [4], wie seine Zeit, πνεύματα προφητῶν, auf die er die Prophetie zurückführt, ja, aus der Apc. des Baruch (c. 55 3) erfahren wir sogar den Namen des Obersten dieser Geister: es ist Ramiel, qui praeest visionibus veritatis.

Aber auch sonstige Belehrungen erfolgen nur unter Vermittelung der E. (Μωϋσῆς) διδαχθεὶς ὑπὸ τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, heisst es in der Apc. des Mos. [5], und in einer anderen, sehr charakteristischen Stelle derselben Apc. [6]: (καὶ) λέγει ὁ θεὸς Μιχαὴλ τῷ ἀρχαγγέλῳ· εἰπὲ τῷ Ἀδάμ [7]. Der Ee. Michael ist also hier den Männern des at. Bundesvolkes gegenüber der angelus interpres. Kein anderer wird unter dem „E. des Angesichts“ gedacht sein, der in der kleinen Gen. [8] in göttlichem Auftrage dem Moses die ganze Urgeschichte, vermischt mit gesetzlichen Bestimmungen [9], in die Feder diktiert. Der Engel des Herrn enthüllte dem Jakob die πορνεία seines Sohnes

---

[1] Hen. 1 2. 17 ff. 37 ff. 70. 71. 82 7. 87 ff. u. ö. Vgl. ferner IV Esr., wo Uriel dem Seher die Visionen deutet. Christl. Apc. Esr., Tischend. S. 24, 28 ff. Apc. Pauli (lat. Rec. von M. Rh. James, Apocrypha anecdota, Texts and Studies Vol. II, 3, Cambr. 1893, S. 11 ff., das Werk „eines antijüd. Gnostikers, etwa 395 entstanden auf grund von II Kor. 12 2–4“. Holtzmann, Einl., S. 500). Asc. Jes. c. 6. Test. Abr. c. 5. 10 ff. — Uebrigens zu der Vorstellung von den über der Erde befindl. 7 Himmeln im späten Judent. vgl. Weber, Die Lehren des Talmud, S. 158. — Auch sei darauf hingewiesen, dass in dem (3.) eschatolog. Mythus Plutarch's (de sera num. vind., c. 22 S. 563 d ff.) es die Seele eines Verwandten ist, welche den Aridaios durch den Hades u. das Elysium führt, ihm die einzelnen Erscheinungen erläuternd: A. Dieterich, Nekyia, Leipz. 1893, S. 145 f.

[2] Lipsius a. a. O. I S. 395.

[3] c. 1 1. 17 1 ff. 19 9. 21 9 ff. u. s. w.

[4] I Kor. 14 32; s. o. S. 23 u. 24 Anm. 1.

[5] Tischend., Apoc., S. 1.

[6] Tischend., Apoc., S. 2, § 3.

[7] Vgl. auch ebda. S. 6, § 13.

[8] c. 2 ff.

[9] S. o. S. 23.

Ruben [1]. Δι' ἀγγέλου offenbarte Gott dem Joseph die Schlechtigkeit des Weibes Potiphar's, seines Herrn [2]. Eine ganz allgemeine Warnung vor den Frauen wird dem Bruder Joseph's, Juda, und zwar wiederum durch den E. zu teil [3]. Zu einer solchen Warnung ist der Mund des E. um so mehr geeignet, als nach dem bekannten Ausspruche Christi [4] die E. selbst ihrer gottgesetzten Natur nach „gattungslose Individuen" [5] sind [6].

Hieher gehört endlich der ganze Bereich der Träume, in denen Gott seinen Willen kund thut oder vielmehr kund thun lässt; denn auch hier führt der Weg stets durch die Vermittelung der E. zu den Menschen. Ich brauche hier nur an einige nt. Erzählungen zu erinnern, um den Satz zu begründen. Nicht der Herr selbst, sondern der Engel des Herrn, der in seinem Auftrage handelt, erscheint dem Joseph im Traume, klärt ihn auf über die Schwangerschaft der Maria und ermuntert ihn, sie getrost zum Weibe zu nehmen [7]. Ein Engel des Herrn fordert ihn im Traume auf, vor den Verfolgungen des Herodes mit Gattin und Kind nach Aegypten zu fliehen [8] und, nach dem Tode des Tyrannen, in die Heimat zurückzukehren [9]. Ebenso erhalten die Weisen aus dem Morgenlande durch einen Engel im Traume die Weisung, nicht wieder zu Herodes zu gehen, sondern auf einem anderen Wege in ihr Land zu ziehen [10].

Alle diese zuletzt erwähnten Erscheinungen der E. beweisen nun aber zugleich auch, dass zwar in letzter Instanz Gott selbst es ist, der schützend über den Menschen wacht und vor den Anschlägen der Bösen sie bewahrt; sie zeigen jedoch andererseits wieder, dass diese Fürsorge Gottes immer durch E. vermittelt ist, dass also sie die unmittelbaren Beaufsichtiger und Beschützer der Menschen, dass sie Schutzengel sind.

---

[1] Test. Rub. c. 3.

[2] Test. Jos. c. 6.

[3] Test. Jud. c. 15.

[4] Mc. 12 25 u. Parallelen.

[5] GODET, vgl. QUACK, Die bibl. Engellehre u. ihre Bed. f. d. christl. Glauben, in d. Theol. Zeitschr., hrsg. von d. Deutschen Evang. Synode von Nord-Amerika, 21. Jhrg. (1893), S. 267.

[6] Weitere Belege für die Lehrthätigkeit der Engel s. bei GFRÖRER a. a. O. I S. 366 f.

[7] S. u. § 6.

[8] Mt. 2 13. Ps.-Mt. 17 2. Evglm inf. salv. c. 9.

[9] Mt. 2 19 f. Vgl. Ps.-Mt. c. 25. Evglm Thomae (lat. Rec. bei TISCHEND., Evang.) 1 1. Evglm inf. salv. c. 26.

[10] Mt. 2 12. Protevglm Jac. 21 4. Ps.-Mt. 16 2.

Diese Vorstellung, die, zumal in ihrer vielseitigen Ausprägung, in ethischer und religiöser Beziehung ein ungemein wirksames Motiv in sich schloss und in sich schliesst, war eine ausserordentlich verbreitete und lebendige. Es war allgemeine Ueberzeugung, dass jedes Volk, jede Gemeinde, jeder einzelne ihre besonderen E. haben, welche die ihnen Unterstellten leiten und ihre Interessen vertreten. Alle 70 Völker hatten auf grund der LXX nach jüdischer Anschauung ihren eigenen E. [1].

Dass diese Vorstellung auch die christl. Kreise beherrschte, liegt bereits in der oben [2] ausgesprochenen Ansicht des Pl., wonach die vorchristl. Welt der Herrschaft der στοιχεῖα unterstellt gewesen. „Bei der Hochachtung, welche die Christen für die alexandrin. Version hegten", folgten ihr natürlich die christl. Lehrer Hermas, Irenaeus, Clemens Alex., Augustinus und andere, selbst Origenes, wenn auch nicht in der paulin. Deutung und Verwertung der Sache, „ohne weitere Untersuchung" [3]. Doch hält der letztere, ebenso der Verf. des Buches der Jubiläen (c. 15), dieser hauptsächlich wohl auf grund jüdischen Selbstgefühles und übertriebenen pharisäischen [4] Nationaldünkels, nach Deut. 32 $_9$ daran fest, dass Gott das auserlesene Volk sich selbst vorbehalten habe. Solchen ganz vereinzelten Aeusserungen gegenüber steht ausser aller Frage, dass sie der allgemeinen Anschauung nicht gerecht wurden [5]; Volksglaube war, wie sich das aus einer Reihe von Zeugnissen ergibt und wie es dem Bewusstsein der Zeit allein entspricht, dass auch das Volk Israel seinen Schutzengel hatte. Das war aber, wie ohne Ausnahme angenommen wird, kein geringerer als der Ee. Michael selbst, der Oberste der Geister [6]. Wer wäre überdies mehr geeignet und würdig gewesen als er! Stempelt ihn doch schon sein Name „wer ist wie Gott?" zum „Vorkämpfer des Monotheismus, der Juden" [7].

[1] Vgl. die Uebers. von Deut. 32 $_8$ in LXX. Dazu vgl. Gfrörer a. a. O. S. 370f. Weber, Die Lehren des Talmud, S. 165. Das „wir" in: „wir wollen hinabfahren" (Gen. 11 $_7$) erklärte man als Anrede Gottes an die Engel (cf. Philo, De confusione linguarum). [2] S. 23.

[3] Wilh. Münscher, Handb. d. christl. Dogmengesch., 4 Bde., Marb. 1797 bis 1809, II, S. 15, vgl. Ode a. a. O. S. 781ff.

[4] Zöckler a. a. O. S. 421.

[5] Völlig umdeutend meint Dion. Areop. (Hier. cael. 9 $_{3\,4}$), wenn die hl. Schrift lehre, Gott habe die Völker unter die Aufsicht von Engeln gestellt, nur das hebr. Volk sich vorbehalten, so sei damit nur gesagt, „dass Israel fast allein vor allen zu der Erleuchtung und Erkenntnis des wahren Gottes sich wandte", nicht aber dürfe man sich vorstellen, „als ob Gott mit anderen Göttern oder mit den Engeln die Herrschaft über uns geteilt hätte".

[6] Vgl. Hen. 20 $_5$. [7] Quack a. a. O. S. 268.

Dem Kampfe gegen Israels Feinde gilt ein Hauptteil seines Thuns [1]. Auf ihn konnten sich Israels Getreue verlassen, überzeugt, dass mit seiner Hilfe am Ende doch ihre gute Sache an den Tag kommt [2]. Auch vor Gott tritt Michael für sein Volk ein [3], ja in dem Test. des Levi (c. 5) bezeichnet und charakterisiert er sich selbst nur mit den Worten: Ἐγώ εἰμι ὁ ἄγγελος ὁ παραιτούμενος τὸ γένος Ἰσραήλ, und hernach preist Levi den Höchsten καὶ τὸν ἄγγελον τὸν παραιτούμενον τοῦ γένους τοῦ Ἰσραὴλ καὶ πάντων τῶν δικαίων [4].

Die Beziehungen zwischen dem Schutzengel und dem ihm anvertrauten Volke wurden als so innige gedacht, dass die E. geradezu an Stelle ihrer Völker traten [5].

Genau dasselbe Verhältnis bestand nun aber auch zwischen den einzelnen Gemeinden und ihren E. Denn auch sie hatten ihren besonderen himml. Aufseher und Vertreter, ihren besonderen Genius. Origenes [6], Gregor von Nazianz († 390) [7], Basilius von Caesarea († 379) [8], Ambrosius († 397) [9], Hilarius († 366) [10], sie alle sprechen dies als ihre Ueberzeugung aus und folgen dabei nur dem, was im NT selbst vorausgesetzt oder vielmehr unzweideutig ausgesprochen ist, wenn der Herr dem Apokalyptiker Joh. [11] sagt: „Die sieben Sterne sind Engel der sieben Gemeinden", und ihm der Reihe nach die Briefe diktiert, die er schreiben soll „dem E. der Gemeinde in Ephesus", „dem E. der Gemeinde in Smyrna" u. s. w. Die E. als Vertreter der Gemeinden sind die Adressaten der Briefe.

Kein Wunder, dass sie am Leben der Gemeinden den innigsten, persönlichsten Anteil nehmen, dass ihre Freude und ihr Leid mit dem Stande der Gemeinde, mit der Stellung der Gemeindeglieder

---

[1] Dan. 12 1 10 5 ff. 13. 20. 21. Hen. 90 14, dazu DILLMANN S. 281.

[2] Test. Jos.: Ὁ ἄγγελος Ἀβραὰμ ἔσται μετ' ἐμοῦ. Dass damit Michael gemeint ist, kann, zumal angesichts des von JAMES veröffentlichten Test. Abr., keinem Zweifel unterliegen.

[3] JALKUD CHADASCH § 11, dazu Zach 1 12. Vgl. KOHUT, Ueber d. jüd. Angelologie u. Dämonologie, Leipz. 1866 (Abh. d. Deutschen Morgenländ. Gesellsch. IV, 3).

[4] Man könnte vielleicht auch an Gabriel denken; Gabriel hat nämlich gelegentlich den Beinamen איטמון „der Verschliesser, weil er die Sünden der Israeliten verschliesst" (AUG. WÜNSCHE, Neue Beitr. z. Erl. d. Evglien aus Talmud u. Midrasch, Gött. 1878, S. 413); gleichwohl liegt es weit näher, an erster Stelle an den eigentl. Schutzengel Israels, Michael, zu denken.

[5] Vgl. Apc. Joh. 9 14, dazu HOLTZMANN, Komm. S. 297.

[6] De princ. 1, 8.

[7] Oratio XXXII.

[8] Comm. in Isaiam I 46.

[9] In Ps. CXVIII.

[10] Tractatus in Ps. CXXIX, 7.

[11] c. 1 20. c. 2. 3.

zu Gott und ihrem Verhalten unter einander aufs engste verknüpft ist. Beim Gebete der Gemeinde sind sie zugegen; die Rücksicht auf ihre Anwesenheit macht es zur Pflicht, dass man beim Beten aufstehe[1]. Die E. sind es, wie Cyprian[2] erklärt, qui nostra adunatione laetantur, sicut e contrario utique contristantur, quando vident diversas quorundam mentes et scissas voluntates. Ephräm der Syrer[3] ruft seiner Gemeinde zu: „Meine Brüder, erwecken wir unsere Schläfrigkeit, damit die Wächter[4] über unseren Glauben sich freuen.“ Und ein ander Mal singt er in einem seiner Hymnen auf das Epiphanienfest[5]: Vigiles et angeli laetantur super poenitentibus, laetantur in vobis, fratres, quod eis similes estis effecti. Solche Aeusserungen wie die Cyprian's und Ephräm's liegen in derselben Linie wie das bekannte Wort Christi[6]: Οὕτως, λέγω ὑμῖν, γίνεται χαρὰ ἐνώπιον ἀγγέλων τοῦ θεοῦ ἐπὶ ἑνὶ ἁμαρτωλῷ μετανοοῦντι[7].

Hierin zeigt sich aber auch völlig klar das Interesse, welches die Engel der Rettung jeder einzelnen Menschenseele entgegenbringen. Die einzelnen und damit alle dem Teufel zu entreissen und dem Heile zu erhalten, dem gilt im höchsten Maasse ihre Arbeit unter und an den Menschen. Hier entfaltet sich ihre Thätigkeit nach den allerverschiedensten Seiten; immer und überall sind sie zur Stelle, nie und nirgends ruhen sie in ihrer Wirksamkeit, zu helfen, zu trösten, mit und für den Menschen gegen die bösen Geister zu streiten und zu siegen, aber auch die Gottlosen zu strafen und für ihren Frevel gegenüber den Frommen an ihnen Rache zu üben. Kein Winkel der Erde ist ihrem Blicke und ihrer Beobachtung verborgen, kein Haar, kann man wohl sagen, fällt nach der Anschauung jener Tage dem Menschen vom Haupte, ohne dass die E. es wissen. Es ist darum durchaus zutreffend und verständlich, wenn sie, nach Andeutungen in früheren Büchern, von Dan., Hen., Ephräm schlechthin als „Wächter“ bezeichnet werden[8],

---

[1] Vgl. Tert., De orat., c. 12. Chrysost., De precat., orat. II.

[2] Epist. LXXV, 2.

[3] 3. Rede üb. d. Glauben c. 7; Uebers. nach P. Zingerle, Ausgew. Schriften des hl. Ephräm von Syrien, 3 Bde., Kempten 1870—1876 (in Val. Thalhofer's Bibl. d. Kirchenväter), I, S. 215.

[4] Zum Ausdrucke s. das flgde.

[5] Th. Jos. Lamy, Ephraemi Syri hymni et sermones, 3 Bde., Mechliniae 1882—1889, III Col. 114.

[6] Lc. 15 10.

[7] Vgl. dagegen die jüd. Aussage Hen. 97 2: „Kund wird es euch [Sündern] werden, dass der Höchste an euren Untergang denkt und die Engel sich über euren Untergang freuen.

[8] Dan. 4 10. 14. 20. Hen. 1 5. 10 7. 9; vgl. Dillmann, Hen., S. 104f. zu c. 12 2. Ephräm, Zingerle a. a. O. II S. 52. 57. 63. 71. 74 u. s. w.

als diejenigen, „welche wachen“[1], „welche nicht schlafen“[2]. Jeden Schritt begleiten sie im Leben des Menschen; von der Wiege bis zum Tode und darüber hinaus bis zum ewigen Leben im Reiche der Seligkeit oder der Qual ist ihm ihre Sorge gewidmet. Bei der Taufe ist der angelus baptismi zugegen, um dem Wasser die sündenreinigende Kraft zu geben[3], ja vom Mutterleibe an stehen die Menschen nach der Ansicht der Väter unter dem Schutze der E.; omnem (autem) hominis, sagt Tertullian[4], in utero serendi, struendi, fingendi paraturam aliqua utique potestas divinae voluntatis ministra modulatur etc. Dass die Kinder ihre eigenen E. haben, die sie schützen, hatte der Herr selbst ausgesprochen und auf grund dessen davor gewarnt, eines von diesen Kleinen gering zu schätzen; „denn ich sage euch, ihre E. in den Himmeln sehen allezeit das Antlitz meines Vaters in den Himmeln[5].“ Beständig sind dem Menschen in allem Thun und Lassen die E. nahe; alles menschliche Handeln, Streben und Leiden ist Gegenstand ihrer Beobachtung. Der Ap. Pl. ist sich bewusst, dass er ein θέατρον geworden sei καὶ ἀγγέλοις καὶ ἀνθρώποις; in ihm lebt die Vorstellung, „Geistwesen, E. seien ebenso wie Menschen Zuschauer der Kämpfe seines Lebens; ja . . . es ist die beobachtende Teilnahme der E. an seinem Geschick dem Apostel eine bedeutungsvolle Gewissheit; noch mehr, er setzt diese seine Anschauung bei den Korinthern als bekannt voraus oder verrät wenigstens, dass sie nach seiner Meinung dem damaligen Zeit- und Gemeindebewusstsein nicht fremd ist[6].“ Die Akten des Tim. erzählen, wie er gefoltert wird. „Da sieht einer der Folterknechte . . . zwei E. zur Seite des Heiligen stehen, die ihm zurufen: ‚Sei stark Timotheus! wir sind zu dir gesandt, um (dir) den Herrn Jesum Christum zu zeigen!‘[7].“

Aber nicht genug damit, dass die E. zuschauen, dass sie ermuntern, wenn die Gerechten leiden, nein, sie schreiben ihre Worte auf, sie malen ihre Wunden in das Buch Christi[8].

Welch ein wirksames Motiv musste diese Ueberzeugung sein für den Märtyrer, ja für jeden Christen, auszuharren und standhaft zu bleiben auch in der schwersten Not und alles zu überwinden,

---

[1] Hen. 20 2. [2] Hen. 39 12. 13. 61 12. 71 7.

[3] S. u. § 23, I.

[4] De anima c. 37; vgl. andere Stellen bei Ode a. a. O. S. 856ff.

[5] Mt. 18 10. [6] Everling a. a. O. S. 14f.

[7] Lipsius a. a. O. II, 2, S. 396; vgl. etwas Aehnliches in den Akt. des Pt., Lipsius a. a. O. II, 1, S. 92, cf. S. 118. 259.

[8] Vgl. Prud., Perist. X v. 1121ff., ed. Alb. Dressel, Aurelii Prudentii Clem. quae exstant Carmina, Lips. 1860, S. 439.

damit die himml. Zeugen ihre Freude haben, damit sie vor allem nur Gutes in die Himmelsbücher schreiben, nur Gutes an Gott berichten könnten! Schon bei Hen.[1] finden wir die Vorstellung, dass die E. Buch führen über das Verhalten der Menschen[2].

„Daraus, dass wir so viele E. zu Zeugen unserer Handlungen, ja unserer Gedanken haben, nimmt Hilarius eine Ermunterung her, sich vor dem Bösen zu hüten[3].“ Insbes. war es möglich, die überall gegenwärtigen E. als Zeugen eines Versprechens, eines Schwures anzurufen[4].

Dass die E. Zeugen des Gebetes überhaupt sind, ergibt sich schon aus der bereits hervorgehobenen Anweisung, aus Rücksicht auf den angelus orationis beim Beten aufzustehen[5]. Die E. waren aber auch diejenigen, welche die Gebete vor Gottes Thron trugen. So bemerkt Origenes, dass die E. hinaufsteigen προσάγοντας τὰς τῶν ἀνθρώπων ἐντεύξεις ἐν τοῖς καθαρωτάτοις τοῦ κόσμου χωρίοις ἐπουρανίοις etc.[6] Desgleichen werden im Buche Hen. die Gebete „durch die E. an Gott gebracht, ganz in Uebereinstimmung mit der hohen Bedeutung und Mittelstellung der E. im ganzen Buche“[7], in der Anschauung der Zeit überhaupt.

Es ist klar, dass die von den E. Gott vorgelegten Gebete der Frommen in ganz hervorragendem Maasse der Erhörung Gottes gewiss waren, um so mehr, wenn die Ueberbringer derselben selbst um die Erhörung baten, wenn sie Fürbitte einlegten.

Schon Hiob[8] und Zacharja[9] kennen fürbittende E.; vor allem erscheinen solche bei Hen.[10], doch vielfach auch in anderen Schrif-

---

[1] c. 81 4. 89 61—64. 68. 70. 71. 76. 77. 90 17. 20. 89 17. 20. 98 7. 8. 103 2. 3. 104 7. cf. 93 1. 2.

[2] Vgl. ferner u. a. die Apc. des Pl. § 7, Tischend., Apoc., S. 38. 39.

[3] Münscher a. a. O. III S. 338.

[4] Test. Levi c. 19.

[5] S. o. S. 30.

[6] Orig., C. Celsum V, 4. Vgl. Augustin, Ep. 120, c. 29. Ep. 121, c. 9. Med. II, 3. Acta Thomae (1. Hälfte des 3. Jh., vgl. Lipsius a. a. O. II, 1 S. 345 f., bes. auch die hieher gehörige Anm. II, 2 S. 423 ff.), bei Lipsius, ebda. II, 1 S. 251 Anm. 1. Tob. 12 15. Cypr. orat. I, ed. Hartel, Bd. 3 S. 145, orat. II, ebda., S. 148. De nat. Mar. 4 1. Test. Abr.

[7] Vgl. Dillmann a. a. O. S. 312 zu c. 99 3.

[8] Hi. 33 23; vgl. 5 1.

[9] Zach. 1 12; s. o. S. 29 u. Anm. 3.

[10] Vgl. Dillmann, Hen., S. 322 zu 104 1, dazu c. 47 2. S. ferner c. 15 2. Ausserdem vgl. Dillmann, ebda., S. 97 zu c. 9 1, dazu c. 89 76. Endlich beachte Hen. 40 6. 9 (dazu Dillmann, ebda., S. 146 f.), wo, wie Apc. Pauli, Tischend., Apc., S. 62 f., es speziell Gabriel ist, zu dessen Geschäftskreis im spezifischen Sinne es gehört, zu „bitten u. beten für die, welche auf Erden wohnen, u. flehen

ten[1]. Und zwar bitten die E. bei Gott um die Förderung nicht allein des geistigen, sondern auch des leiblichen Wohles der ihrer Obhut anvertrauten Menschenkinder.

Die Frommen sind nun auch unablässig das Objekt ihrer Wohlthaten, ihrer schützenden Fürsorge; sie schützen sie gegen jede Unbill, bewahren sie vor jeglichem Uebel, vor jeder List und Bosheit des Satans. „Der E. Jahwe's lagert sich rings um die, die ihn fürchten, und reisst sie heraus", sagt schon der 34. Psalm (v. 8), und im 91. (v. 11 f.) heisst es: „(Denn) er [Gott] wird seine E. für dich entbieten, dass sie dich auf allen deinen Wegen behüten. Auf den Händen werden sie dich tragen, dass du mit deinem Fusse nicht an einen Stein stössest"[2]. Was hier prinzipiell ausgesprochen ist, dafür bot ja die Geschichte reichlichst die Thatbeweise. Schon Lot mit seiner Familie[3] und Elia[4] hatten sich des Schutzes der E. zu erfreuen. Es entspricht nur dem Gange der allgemeinen Entwickelung, wenn nach dem Exile die Beispiele wunderbaren Eingreifens durch die E. zur Erhaltung und zum Schutze der Frommen sich mehren. Ueberall erscheinen an Gottes Stelle die E. als die guten Geister, als die von ihm gesandten Wundermächte. Daniel[5], Matthaeus[6], die drei hebr. Jünglinge[7], Tobias[8], Christus[9], die greise Elisabeth[10],

---

im Namen des Herrn der Geister" (s. o. S. 29 Anm. 4). Vielleicht ist es auch Gabriel, der als ὁ ἄγγελος τῆς ἀνθρωπότητος in der Apc. des Moses (§ 32, Tischend., ebda., S. 18) der Eva im Gebete erscheint; jedenf. scheint damit unter den Engeln der Fürsprecher und Beschützer der gesamten Menschheit bezeichnet zu sein. Nach Hen. 20 7 ist das Amt Gabriels allerdings ein anderes; da heisst es: „Gabriel, einer der hl. Engel, der über die Schlangen und über das Paradies und über die Cherubim ist" (die Stellung auch über die Cherubim ist übrigens ebenfalls beachtenswert, zumal wenn mau sich an Ps.-Dion. erinnert, s. o. S. 20). Ueberhaupt ist die Zuweisung bestimmter Aemter an die einzelnen Engel eine höchst schwankende, bis dann der Areopagite die verschiedenen Klassen in ihre Kreise bannt.

[1] Apc. Jo. 8 3 ff. Test. Abr. c. 9. Test. Levi c. 3. Apc. Mos. § 33 (Tischend. S. 18), § 15 (S. 25), § 35 (S. 19), § 29 (S. 16). Apc. Pl. s. S. 32 Anm. 10, ausserdem § 51 (Tischend. S. 69).

[2] Im NT (Mt. 4 6. Lc. 4 10 f.) von dem Versucher bekanntlich auf Christus bezogen.

[3] Gen. 19 15 ff. S. u. § 19, I.

[4] I Kön. 19 5 ff. S. u. § 14 am Ende.

[5] Dan. 6 23. S. u. § 17.

[6] Lipsius a. a. O. I S. 588.

[7] Gebet des Asarja u. Gesang der 3 Männer v. 25 f. S. u. § 3.

[8] S. u. § 2.

[9] Mt. 26 53, dazu Ephräm Syrus, nach Zingerle a. a. O. II S. 129 (Gesänge geg. die Grübler üb. d. Glaubensgeheimnisse, Ges. 54 Nr. 1). Ausserdem s. o. S. 27.

[10] Protevglm Jac. 22 3.

namentlich auch Maria[1], sodann Eva[2], das Apostelkollegium[3], Petrus[4], mit dessen Befreiung in hohem Masse diejenige des Märtyrers Felix aus dem Gefängnisse in der Schilderung des Paulinus von Nola[5] übereinstimmt, Andreas und Bartholomäus[6]: alle diese und viele andere sind Zeugen für die immerfort schirmende und rettende Wacht der E.

Die E. bewahren nun aber nicht bloss die Lebenden vor äusserem Uebel, auch dem Leichnam lassen sie ihren Schutz angedeihen. Nicht nur, dass sie gelegentlich den Leib bestatten[7] oder dass sie z. B. bei Prudentius[8] die Gläubigen hindern, von drei auf dem Scheiterhaufen gestorbenen Märtyrern die Reste als Reliquie mitzunehmen, damit die Körperteile bei der Ankunft des Herrn nicht in verschiedenen Grüften gesondert wären: sie strafen auch sofort denjenigen, der sich an der Leiche versündigt[9], wie denn überhaupt die strafenden E. im Interesse ihrer Schutzbefohlenen oder aber auf Geheiss Gottes schon auf Erden als Strafvollstrecker oder gar als wirkliche Racheengel erscheinen[10].

In diese Reihe gehört nun auch der nie ruhende Kampf der E. gegen den Teufel und sein Heer. Die Dämonen spielen ja auch im Bewusstsein der Zeit eine ganz ungeheuere Rolle: das ergibt sich schon aus dem NT zur vollen Genüge. Fort und fort glaubte man sich von Dämonen umlauert. Sie hausen in den wüsten Gegenden oder in der Luft; von hier bedrängen sie die Menschen und suchen

---

[1] De nat. Mar. 7 1. Protevglm Jac. 8 1. 13 2. 15 3. Ps.-Mt. 6 2. 3. Ps.-Johannis Liber de dorm. Mar. (wie alle Marienbücher wohl nicht vor d. 5. Jahrh. entstanden), § 35, Tischend., Apoc., S. 106. Trans. Mar. A § 2, Tischend., ebda., S. 113.

[2] Apc. Mos. § 7, Tischend., ebda., S. 4.

[3] Apg. 5 19 f.

[4] Apg. 12 7 ff.

[5] Poema XV, 238 ff., bei Migne, Patrol. lat. T. 61 Col. 474. Vgl. die Akten des Mc., Lipsius a. a. O. II, 2, S. 324.

[6] Lipsius a. a. O. II, 2, S. 81. 82.

[7] Vgl. Apc. Mos. § 43, Tischend., Apoc., S. 23.

[8] Peristeph. VI, 139, ed. Dressel S. 377.

[9] Joh. lib. de dorm. Mar. § 46, Tischend., ebda., S. 110. Ferner Akten des Joh., Lipsius a. a. O. I S. 461 f.

[10] Vgl. Apc. Mos. § 27, Tischend., ebda., S. 15. III Macc. 6 18 ff. Dazu s. Apg. 12 23. Auch Euseb. (Hist. eccl. II, 10) berichtet das Ende des Agrippa; bedeutsam aber ist, dass Josephus nichts von dem Eingreifen eines E. weiss, vielmehr erzählt er (Ant. 18 8), Agrippa „habe eine Eule über sich sitzen gesehen, und habe gleich gemerkt, dass dies ein Unglücksbote (ἄγγελος) für ihn sei" (Fr. Andr. Stroth, Eusebii KG, 2 Bde., Quedl. 1777, I S. 90 Anm. 5). Acta Jo.: Lipsius a. a. O. I S. 439. Acta Pt.: Lipsius, ebda., II, 1, S. 31. Acta Phil.: Lipsius, ebda., II, 2, S. 32.

sie auf alle mögliche Weise in ihre Gewalt zu bekommen. Alle Listen wendet der Teufel an, um zum Ziele zu gelangen; bald erscheint er in der Gestalt eines Hundes[1], bald eines Lichtengels[2], bald eines Soldaten[3], bald einer Schlange oder eines Drachen[4], bald eines hässlichen Weibes, „schwarz wie eine Aethiopin"[5] u. s. w. Was der Teufel alles ist, das besagt seine ziemlich vollständige „Titelliste" in der Apc. des Michael[6], zu deren Ergänzung sein eigenes Bekenntnis dienen möge, das er vor dem Apostel Petrus, welcher ihn mit seinen Gesellen durch das Kreuzeszeichen fesselte, ablegen musste[7]. Darnach ist nichts zu schlecht und zu böse, als dass es nicht auf des Teufels und seiner Schaaren Progamm passte.

Welcher Mensch konnte der Einwirkung der Dämonen widerstehen, zumal sie nicht offen, sondern stets heimlich und verstohlen ihn zu fassen suchen!? Ohne die Hilfe von oben, d. h. der E., war es unmöglich. Und in der That, es war ein beruhigender Gedanke, dass die E., wie Christus selbst und die Apostel, auch Macht über die Dämonen hatten[8]. Gerade weil man wusste, dass die Dämonen gegenüber den E. machtlos sind, betete man um den angelus pacis, den ἄγγελος τῆς εἰρήνης[9]. Und so sind denn auch die E. die treuesten Helfer gegen diesen beständig lauernden bösen Feind. (Οὕτως) ὁ θεὸς βοηθὸς ἡμῶν ἐστι, sagt Basilius der Gr.[10], καὶ σύμμαχος παντὶ τῷ στρατευομένῳ κατὰ τῆς μεθοδείας τοῦ διαβόλου, ἀποστέλλων τὰ λειτουργικὰ πνεύματα πρὸς τὴν σωτηρίαν τῶν δεομένων.

Ja noch mehr, es herrschte die Vorstellung, dass jeder einzelne seinen eigenen Schutzengel habe, der ihn gegen jedwedes Uebel und damit gegen den Teufel und die Dämonen, welche die Urheber alles Uebels sind, beschützte[11]. Zuweilen wurde darum auch die Zahl der E., die man sonst in der Regel mit Wendungen angab, welche ihre Zahllosigkeit bekunden sollten, nach der Zahl der Menschen

[1] Lipsius, ebda., I, S. 558. Evglm inf. salv. c. 35.
[2] Lipsius, ebda., II, 1, S. 234. II Kor 11 14.
[3] Lipsius, ebda., I S. 371. II, 2 S. 111.
[4] z. B. Evglm inf. salv. 11. 33; vgl. Weber, Die Lehren des Talmud, S. 211f.
[5] Lipsius a. a. O., II, 1, S. 185.
[6] Z', Bonnet a. a. O. S. 10f.
[7] Lipsius a. a. O., II, 1, S. 234.
[8] Vgl. Tob. 8 3, dazu 3 8. 6 13. Act. Jac. et Zeb.: Lipsius a. a. O. II, 2 S. 203. 111.
[9] Vgl. Jos. Bingham, Origines s. antiquitates eccles., ed. Grischovius. Halae 1724—1738, 10 Bde., VI S. 215f. Joh. Chr. W. Augusti, Denkwürdigkeiten, 11 Bde., 1817—1831, V S. 53f.
[10] Hom. in Ps. XLV, 2.
[11] Vgl. Ps.-Mt. 3 4. Chrysost.: Augusti, ebda., S. 154 Anm.

bestimmt. In der apokr. Apc. Joh.[1] fragt der Seher: κύριε, πόσον ἐστὶν τὸ πλῆθος τῶν ἀγγέλων; καὶ ποῖόν ἐστιν πλέον, τῶν ἀγγέλων ἢ τῶν ἀνθρώπων; καὶ ἤκουσα φωνῆς λεγούσης μοι· ὅσον ἐστὶν τὸ πλῆθος τῶν ἀγγέλων, τόσον ἐστὶν τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων: so nahe ist also hier das Verhältnis der E. zu den Menschen gedacht! Es war geläufig, von dem E. dieser und jener Person zu reden; ich erinnere nur an die schon erwähnte Befreiung des Pt.[2] aus dem Gefängnisse in der Apg.: da ist es „sein Engel"[3] nach Ansicht der im Hause der Maria, der Mutter des Joh., Versammelten, der an das Pförtchen des Thores klopfte, und in den Akten des Andreas[4] ist von den zwölf Aposteln und deren zwölf Schutzengeln die Rede[5].

Besonders seit Hermas[6] war man dabei vielfach der Meinung zugethan, dass der Mensch ausser dem E., der ihn beschütze und zum Guten treibe, zugleich einen bösen E. als Begleiter habe, der ihn zur Sünde verlocke[7]. Doch hatte auch bereits Juda in seinem Test. (c. 20) seinen Söhnen zugerufen: Ἐπίγνωτε οὖν, τέκνα μου, ὅτι δύο πνεύματα σχολάζουσι τῷ ἀνθρώπῳ, τὸ τῆς ἀληθείας καὶ τὸ τῆς πλάνης. Beide streiten um die Herrschaft[8]. So kämpfte nach Origenes, der wahrscheinl. aus einem apokr. Abr.-buche[9] schöpfte[10], ein E. der Gerechtigkeit mit einem E. der Bosheit um Abrahams Seelenheil. Dieser Kampf erreicht natürlich seinen Höhepunkt beim Tode des Menschen[11] bzw. bei dem Gerichte[12].

---

[1] Tischend., Apoc., S. 91, § 26. [2] S. o. S. 34.

[3] Act. 12 15.

[4] Lipsius a. a. O. I S. 550.

[5] Ich bemerke hier nur andeutend, dass seit Plato die Vorstellungen von den Schutzgeistern der einzelnen sowie von den bösen Geistern bis ins einzelne ausgebildet wurden; überhaupt braucht man fast durchweg für die jüd. bzw. christl. Bezeichnungen nur heidnische einzusetzen, um den ganzen jüdisch-christl. Vorstellungsapparat von den Zwischenwesen mit dem heidn. sich decken zu lassen.

[6] Mand. VI, 2, 1: Δύο εἰσὶν ἄγγελοι μετὰ τοῦ ἀνθρώπου, εἷς τῆς δικαιοσύνης, εἷς τῆς πονηρίας.

[7] Vgl. Münscher a. a. O. II S. 23. III S. 337f. Ferd. Piper, Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst, I, 1 u. 2, Berl. 1847. 1851, I, 1 S. 345.

[8] Noch an dem roman. Portale des Bonner Münsters sitzt rechts und links ein Engel und ein Teufel, welche aufschreiben, was der Mensch Gutes bzw. Böses thut, vgl. Dieterich a. a. O. S. 126f. Anm.

[9] Aber nicht aus dem von James publizierten, vgl. Harnack, Gesch. d. altchr. Literatur, 1. Tl. S. 858.

[10] Hom. 35 in Lucam init., vgl. Zöckler a. a. O. S. 423.

[11] Vgl. Jud. 9, entnommen aus der assumptio Mosis, cf. Holtzmann etc., Hand-Comm., 1. Aufl., Freib. i. B. 1891, III, 2 (H. v. Soden), S. 188.

[12] Vgl. bes. Test. Abr. c. 12—14.

Ueberhaupt äusserte sich beim Tode des Menschen in ganz besonders tröstlicher Weise der Beistand der E. Wie sollte die Seele allein durch die Reihen der in der Luft schwärmenden Dämonen unversehrt in den Himmel gelangen? Hier erkannte man wieder so recht, wie notwendig die E. waren, was man ihnen zu verdanken habe: in gewissem Sinne nicht weniger als die σωτηρία; denn ohne ihren Schutz verfiel die scheidende Seele der Gewalt der Dämonen, mit ihrem Schutze war sie gerettet[1]. Gegen die E. vermochten die Dämonen nichts. So erklärt es sich, wenn in den Akten des Philippus[2] der Apostel seinen Leib in E.-herrlichkeit verwandelt wünscht; denn so gelangte er ungestört in die obere Lichtwelt. Thomas[3] betet zu Christus, mit seiner „Herrlichkeit" auf dem Wege zum oberen Lichtreiche alle Mächte der Finsternis fernzuhalten[4].

Sehr häufig erscheinen die E. als die Führer des Verstorbenen bzw. seiner Seele in den Himmel, auch ohne dass ausdrücklich gesagt ist, dass es um der feindlichen Gewalten willen geschieht[5]. Doch nur die Gerechten haben das Glück, unter dem Schutze der E. von dannen zu scheiden. Darum: Beatus valde in illa die qui schismata in ecclesiis non fecit, quia angeli cum pompa venient in occursum eius et super alas suas eum triumphantem deferent . . . Beatus valde in illa die, qui ministravit afflictis, quia angeli coelestes ministrabunt ei et super alas suas eum gestabunt[6].

Zuweilen freilich denkt man auch an das bevorstehende Gericht,

---

[1] Die Vorstellung, dass die Seele die Reihen der Dämonen durchwandern müsse, ist ihrem Ursprunge nach zwar gnostisch bezw. griechisch, war aber zweifellos ein Stück des allgemeinen christl. Volksglaubens geworden; dies ist um so sicherer, als eine Reihe von Aeusserungen vorhanden sind, welche die Anschauung bezeugen und welche gewiss ausgemerzt worden wären, wenn sie Anstoss erregt, wenn sie nicht dem gemeinsamen Bewusstsein entsprochen hätten.

[2] Lipsius a. a. O., II, 2 S. 20.

[3] Lipsius a. a. O. I S. 330.

[4] Vgl. Act. Joh., Lipsius a. a. O. I S. 492.

[5] Lc. 16 22. Test. Abr. c. 20.

[6] Ephräm Syr., De fine et admon. sermo I, 23, Lamy III, Col. 178. Vgl. Prud. Perist. XIV, Passio Agn. virg. v. 91 ff., ed. Dressel S. 468. V, Passio sancti Vinc. mart. v. 280 ff., ed. Dressel S. 361. G. B. de Rossi, Inscriptiones christ. urbis Romae etc., Vol. I, Rom. 1857—1861, Nr. 31 („accersitus ab" ist — doch sicher richtig — ergänzt). Nr. 666. Eine Inschr. aus einer Grabanlage bei Sorento (7. od. 8. Jh.) enthält folgendes Gebet des Verstorbenen: Ut auxilio? Michaelis archangeli occurram Deo. Chrysost., Sermo LXVII, bei Ode a. a. O. S. 858, De Lazaro contio II, 2 (hier ist die Unbekanntschaft mit dem Wege als Grund angegeben, weshalb die Seele notwendig des führenden Engels bedarf). Sterbegebet: Daniel, Cod. lit. S. 332. 333.

zu welchem die E. die Seele hinwegbringen. Selig preist deswegen Ephräm denjenigen, der „in der Stunde des Hinscheidens freudige Zuversicht findet, wann die Seele mit Furcht und Schmerzen sich vom Leibe trennt. Es kommen nämlich die E., die Seele in Empfang zu nehmen und sie vom Leibe wegzuführen, um sie vor den Richterstuhl des unsterblichen und schaudervollen Richters zu stellen“[1]. Dann beten die Umstehenden, dass die Seele „die E. freundlich und den Richter geneigt finde!“[2]

Im allgemeinen sind es beliebige E., welche das Amt der ψυχοπόμποι verwalten, ja in der Apc. des Esra[3] ist es sogar ein grosses Heer von E., mit welchem der Herr kommt, um die Seele des Propheten abzuholen. Der Autor der Quaestiones ad Antiochum ducem in den Werken des Athanasius[4] bezeichnet jedoch unter den sieben *τάξεις καὶ στρατιαί* der E., die er unterscheidet, die vorletzte als die *τάξιν ψυχοχωριστικήν*, und eine ebensolche Klasse schaut bei seiner Wanderung durch die Himmelsräume auch der Seher in der Apc. des Pl.[5]. Namentlich aber ist speziell Michael der eigentliche Vertreter des Hermes psychopompos[6]; er ist ja auch nicht bloss der princeps gentis Judaeorum, sondern ebenso der praepositus paradisi[7].

---

[1] Betrachtung üb. d. Tod, c. 1, Uebers. nach Zingerle a. a. O. I S. 62.

[2] Rede auf die im Herrn Entschlafenen, c. 5. 6, Zingerle, ebda., S. 52f. Vgl. ausserdem griech. Sterbegebete: Const. apost. VIII, 41. Jac. Goar, Euchologion s. Rituale Graecorum, Ed. II, Venet. 1730, S. 432.

[3] Tischend., Apoc., S. 31.

[4] Quaest. ad Antiochum XXXI.

[5] Tischend., ebda., S. 40.

[6] Bes. rührend ist eine griechisch-heidnische Grabinschrift zu Neapel (G. Kaibel, Inscriptiones Graecae, Siciliae et Italiae, Berol. 1890, Nr. 769), in welcher vorwurfsvoll Hermes angeredet wird, er, der so früh und erbarmungslos den Eltern das Kind geraubt. — Ich bemerke hier, dass eine Widerlegung der Annahme früherer Erklärer, die jetzt zur Praetextatkatakombe gehörende Grabkammer des Vincentius (Abb. u. a. Garr. t. 493—495), in deren Bilderkreis Hermes als Totenführer der Vibia dargestellt ist, sei eine christliche, näher christlich-synkretistische Anlage, nicht mehr notwendig erscheint, nachdem E. Maass, Orpheus, München 1895, S. 205ff. dargethan, dass die Grabstätte von Anhängern der orphischen Mysterien angelegt, von der Anlage der Christen also erst später duschschnitten ist, und nachdem auch SA, S. 148 u. Anm. 2, der Beweisführung Maass' zugestimmt hat.

[7] Trans. Mar. B c. 8 2, Tischend., Apoc., S. 130. Als Wächter des Paradieses u. als Seelenleiter erscheint Michael Apc. Mos., Tischend., ebda., S. 20. Evglm Nicod. II 9 (25). 10 (26), Tischend., Evang., S. 331; vgl. auch c. 3 (19), Tischend., ebda., S. 393f. (lat. Rec.). Trans. Mar. B 16 1, Tischend., Apoc., S. 135; cf. 8 2 (S. 130); vgl. Joh. lib. de dorm. Mar. § 9 (S. 97), § 26 (S. 103), § 46 (S. 110). Trans. Mar. A § 2 (S. 114), § 11 (S. 117). Apc. Pl.,

Mit dem Hinscheiden der Seelen sind aber die persönlichen Beziehungen zwischen den Menschen und den E. noch keineswegs gelöst. Nun steht erst noch das Gericht bevor, bei welchem die E., allen voran wieder Michael, in hervorragender Weise beteiligt sind. Die E. wissen ja, ob die Menschen des ewigen Heiles würdig gelebt haben[1].

Die E. sind überhaupt die Werkzeuge des göttl. Strafgerichtes an den Völkern wie an den einzelnen[2].

In dem 2. Buche der sibyllin. Weissagungen (215 ff.) sind es allein die vier Ee. Michael, Gabriel, Raphael und Uriel, welche „alle Seelen aus nebligem Dunkel führen herbei zum Gericht, zum Thron des unsterblichen, grossen Gottes“, wissend, „was immer vordem die Menschen Böses begangen“. Dann sind es auch nur Michael und Gabriel, welche mit ihren Posaunen die Toten zum Gerichte erwecken[3]. Aber schon bei Daniel[4], und darnach oft, erscheint Michael allein als Vollstrecker des göttlichen Gerichtes.

Aber auch dann, wenn die Gerechten eingegangen sind in die seligen Gefilde, ruhen die E. nicht, ihnen das Leben zu versüssen. Commodian (Mitte des 3. Jahrh.) gibt in seinem Carmen apologeticum[5] eine Schilderung des Volkes Gottes und der Seligkeit, deren es sich erfreut: überall sprudeln Quellen, die Wolken geben Schatten,

ne vexentur a sole,
Et ne fatigentur, substernunt se montes et ipsi;
Praemittetur enim ante illos angelus Alti,
Qui ducatum eis pacificum praestet eundo.

Musste angesichts solcher alles Verstehen überragenden Wohlthaten das fromme Gemüt nicht in dankbarer Freude sich zu den E. bekennen, musste es nicht sie preisen und rühmen? Musste es

---

Tischend. S. 51. Namentlich auch Hist. Jos. fabri lign. c. 13. 22. 23. 25 (s. u. § 6) u. Test. Abr. c. 7. 20 (hier helfen auch die anderen Engel). Insbes. beachte noch Sterbegebete: Muratori, Liturgia Rom., 2 Bde., Ven. 1748, I Col. 750. 752, und die Inschrift: Le Blant, Arles, S. XXIII.

[1] Apc. Pl., Tischend., Apoc., S. 45 ff.

[2] Vgl. Hen. c. 102 3, dazu Dillmann, Hen., S. 318. c. 56 5 (diese Stelle ist auch darum wieder bedeutsam, weil sie einen neuen Beleg gibt für das Eintreten der Engel in Aufgaben, die früher Gott ausführte, Dillmann, ebda., S. 174). c. 100, 4 f. Mt. 13 41, vgl. v. 49. 24 31, vgl. Mc. 13 27 u. sonst. Lc. 12 8. 9, vgl. Apc. 3 5.

[3] Apc. des Ps.-Joh., Tischend. S. 77.

[4] c. 12 1; s. o. S. 29 (mit Anm. 1). Weitere Belege s. bei Everling a. a. O. S. 80 f.

[5] Commodiani Carmina, ed. Bernh. Dombart, Vindob. 1887, Vol. XV des Corp. script. eccles. Lat. Carm. apol. v. 937—992, bes. v. 967 ff.

nicht angesichts all der Wohlthaten, deren es vom Mutterleibe an gewiss und teilhaftig war, sie dankend ehren, ja verehren? Konnte, musste es sich nicht selbst die Frage als von den E. gesprochen vorlegen: Das hab' ich für dich gethan; was thust du für mich?

Doch nein! Gott allein die Ehre; das war auch der E. Losung. Wussten sie doch, was Christus, der auch ihr Herr war, dem Teufel entgegnet hatte[1]: „Du sollst dem Herrn deinem Gott huldigen und ihn allein anbeten." Aus diesem Bewusstsein heraus haben sie selbst jedweden Versuch des Menschen, sie anzubeten, zurückgewiesen und hingewiesen auf den, dem allein Preis und Anbetung zukommt, dem Schöpfer aller Kreatur, zu dem sie selbst τὰς ἐπινικίους καὶ μυστικὰς ᾠδὰς διηνεκῶς ἀναπέμπουσι μετὰ πολλῆς τῆς φρικῆς[2]. Selbst Michael, der Gewaltige, masst sich kein Urteil an, das Gott zusteht; er wagte es nicht, als er mit dem Teufel um Mose's Leichnam stritt, ein „lästerndes Urteil auf ihn zu werfen, vielmehr sagte er: Der Herr strafe dich"[3], ja auch er bezeichnet sich gleich allen übrigen E. im Gedanken an Gott nur als den Knecht[4].

In der That hatte nun Pl. auch, wie wir gesehen[5], es als Knechtsdienst bezeichnet, wenn die vorchristl. Völker, wie er meinte: aus Rücksicht auf die E. bestimmte Tage, Monate u. s. w. festsetzten und hielten. Von diesem herabwürdigenden Knechtsdienste sollen die Christen frei sein, da Christus sie frei gemacht. Die Kolosser sollen sich — so steht in dem Briefe an sie[6] — durch niemand um den Siegespreis bringen lassen, „der sich gefällt in Kopfhängen καὶ θρησκίᾳ τῶν ἀγγέλων. Sind doch die Menschen nicht Diener der E., sondern die E. sind Diener der Menschen[7]. So hoch stehen die Menschen über den E. nach der Lehre des Ap. Pl., der seinerseits nur eine nicht ungeläufige[8] Vorstellung in voller Schärfe ausspricht, dass ihnen dereinst das Gericht über dieselben zusteht, wie schon Hen.[9] das Verdammungsurteil an die gefallenen E. zu überbringen hatte. Und der Mensch, der Christ sollte sich erniedrigen, die E. zu verehren oder anzubeten!?

Aber nicht bloss seine Würde verbot es ihm: waren denn die

---

[1] Mt. 4 10.

[2] Chrysost., De incompr. Dei natura, Hom. I, 6. Vgl. ferner Apc. Jo. 19 10. 22 8f. Asc. Jes. c. 8. Ps.-Mt. 3 3.

[3] Jud. 8.

[4] Bonnet a. a. O. S. 16.

[5] S. o. S. 23.

[6] c. 2 18; vgl. Everling a. a. O. S. 99—101.

[7] Hebr. 1 14; vgl. die Väter zu dieser Stelle.

[8] Vgl. Everling a. a. O. S. 16ff. zu I Kor. 6 3.

[9] c. 12 3ff.

E. wirklich so rein, waren sie so heilig und aller Sünde, alles sündigen Bewusstseins baar, dass sie der Verehrung würdig waren? War nicht ein Teil von ihnen von Gott abgefallen, hatten diese Empörer nicht alle Bosheit und Ungerechtigkeit auf die Erde gebracht? Waren nicht jetzt noch deren Nachkommen, der Teufel und die Dämonen, die Anstifter alles Bösen[1]?

An sich ist es freilich nicht zulässig, auch diejenigen zu verdächtigen, welche Gott treu geblieben sind; aber besteht nicht doch die Möglichkeit und die Gefahr, dass auch von diesen gesündigt wird? Zweifellos! Der Apostel Pl.[2], dem sich Tert.[3] anschliesst, forderte gerade unter Hinweis auf die Möglichkeit einer Verführung durch die E. von den Frauen seiner korinthischen Gemeinde, dass sie das Haupt verhüllen sollen. Pl. kennt eine Klasse von E., „welche weder definitiv gut noch definitiv böse sind, welche in relativem Widerspruch gegen Gott stehen konnten"[4]. Und wenn Basilius d. Gr. oder Augustin der Meinung sind, dass die E., obzwar an sich zum Sündigen fähig, in Zukunft im Guten beharren, so äussert sich Cyrillus von Jer., im engeren Anschlusse an Pl., dahin, „dass auch die E. nicht fehlerfrei seien, sondern der göttl. Verzeihung bedürfen"[5]. In der That, auch die E. sind schwache und armselige Geister geworden im Verhältnisse zu Christus[6], auch sie bedürfen der Versöhnung durch den einigen Mittler[7].

Ueberdies — und diese Thatsache fällt am schwersten in die Wagschale — sind die Geister nach der allgemeinen Annahme geschaffene Wesen; durch Christus hat Gott auch sie g e s c h a f f e n[8]: welcher Frevel wäre es, ein Geschöpf Gottes anzubeten oder zu verehren! Es wäre nichts geringeres als Abgötterei, als Götzendienst, welcher den Verlust des ewigen Lebens nach sich zieht[9]!

---

[1] Von der Abfassung des Hen. an (c. 6ff. c. 69 2—25) wurde auf grund von Gen. 6 1—3 über den Fall der Engel ausserordentlich viel spekuliert (vgl. Dillmann, Hen., S. LVI). Ich bemerke hier, dass in der griech. Geisterlehre auch der Sündenfall nicht fehlt, vgl. Dieterich a. a. O. S. 118f. 88ff. (zu Pythagoras' Seelenwanderung). S. 123ff. (Plato u. s. w. haben aus den orphisch-pythagoreischen Vorlagen geschöpft!).

[2] I Kor. 11 10. [3] De virg. vel. c. 7; vgl. c. 17.

[4] Everling a. a. O. S. 118 (aus Ritschl, Rechtf. u. Vers., 1. Aufl., II S. 251); vgl. auch die ganz entspr. Anschauungen des Talm., bei Weber a. a. O. S. 162. [5] Münscher a. a. O. III S. 336.

[6] Gal. 4 9; vgl. Eph. 1 10.

[7] Kol. 1 20; vgl. Everling a. a. O. S. 89—92.

[8] Vgl. u. a. Kol. 1 16; dazu Everling a. a. O. S. 87—89.

[9] Asc. Jes. c. 2, ed. Dillmann S. 5; vgl. II Chron. 33 3. 5. II Kön. 21 3. 5. Athanas., Orat. III c. Arian.

Auf grund der angeführten Erwägungen waren die Väter einig in der Verwerfung der Verehrung oder Anrufung der E. Darin eben „unterschieden sich die Christen gänzlich von den Heiden, dass sie den Mittelgeistern oder Engeln durchaus keine Anbetung oder religiöse, der göttlichen gleiche Verehrung gewidmet wissen wollten“ [1]. Ebenso ist es nach Clemens Alex. [2] u. a. auch jüdisches Treiben, die E. zu verehren. So sagt denn, zusammenfassend, Augustin [3]: honoramus eos [angelos] caritate, non servitute. Nec eis templa construimus: nolunt enim se sic honorari a nobis etc., und an einer anderen Stelle [4] bemerkt er: Nonne si templum alicui sancto angelo excellentissimo de lignis et lapidibus faceremus, anathematizaremur a veritate Christi et ab ecclesia Dei, quoniam creaturae exhiberemus eam servitutem, quae uni tantum debetur Deo?

Ja das Anathema wurde wirklich über den Engelkult und jeden, der ihm huldigt, ab ecclesia Dei ausgesprochen. Es war das Konzil von Laodicea in Phrygien (zwischen 343 und 381) [5], welches sich mit dieser Angelegenheit zu befassen hatte und in aller Schärfe, dem Glauben der „Kirche“ Ausdruck gebend, jedwede Anrufung und Verehrung der E. verdammte.

Aber beweist nicht dieser Beschluss aufs deutlichste, dass es innerhalb der Christenheit Kreise gab, welche die Engel verehrten? Wir wissen, dass in Phrygien und Pisidien ganz besonders der E.-kult wucherte, und alles spricht dafür, dass das Anathema der in Phrygien selbst tagenden Synode zunächst den E.-verehrern in jenen Gegenden gegolten hat. Dasselbe ergibt sich auch aus dem Briefe an die Christen zu Kolossae [6]: sonst wäre das Verbot der θρησκία τῶν ἀγγέλων sinnlos, und ebenso wäre es der Kampf der orthodoxen Theologen, wenn nicht ein thatsächlicher Anlass zu demselben bestanden hätte.

Aber hatten denn ihre Reflexionen und Erwägungen nicht auch im Volke gewirkt und es dahin gebracht, dass es jedem Gedanken an die Anrufung oder Verehrung der E. entsagte? Aber standen denn nicht jenen Reflexionen andere gegenüber, welche diejenigen, die das Verbot begründeten, lähmten oder gar aufhoben? Man wies hin auf den Fall der E. Doch alle glaubten nicht an einen

[1] Münscher a. a. O. II S. 23 ff., III S. 340 ff. Bingham a. a. O. V S. 72 ff.

[2] Clem. Alex. Strom VI 5, 41 (Zitat aus d. Kerygma Petri).

[3] De vera relig. LV, 110, cf. Conf. X, 41.

[4] C. Maxim. lib. I.

[5] Can. 35, H. Th. Bruns, Canones apostolorum et conciliorum, 2 Bde., Berol. 1839, I S. 77.

[6] S. o. S. 40.

Engelfall, hielten denselben vielmehr gerade auf grund der Natur der E. für unmöglich[1].

Ueberhaupt rang sich die Ansicht, die im Volke längst die herrschende war, auch bei den Theologen durch, dass die E. sündlos seien, wie u. a. Augustin und Basilius Magnus[2] lehrten: die Möglichkeit des Sündigens wurde auch nach ihrer Anschauung niemals mehr Wirklichkeit! Die E. waren die Heiligen[3], Reinen, die nicht freien und sich nicht freien lassen[4], die allein der unaussprechlichen Ehre gewürdigt waren, vor Gottes Angesicht zu stehen; sie waren doch, trotz Pl., hoch erhaben über die Menschen; hatte Pl. gelehrt, dass die Gläubigen auch ihre Richter sein würden, so deutete Ephräm Syrus[5] das ἀγγέλους als „Priester" (der Juden!): so heilig und erhaben waren ihm die E.! Sie waren das Ideal der Gläubigen im sittlichen und religiösen Sinne, letzteres, insofern die E. mit sündlosem, lauterem Munde Gott priesen und insofern die Menschen unter ihre Schaar aufgenommen zu sein sich sehnten.

Doch was bedeuten und bedeuteten alle diese Reflexionen gegenüber der eminent praktischen Bedeutung, welche den E. im Leben des einzelnen zukam! Alle Reflexionen sind abstrakte Hirngespinnste da, wo allein das Gefühl des Individuums entscheidet; mochten jene Reflexionen für die Verehrung der E. günstig oder ungünstig ausfallen: im Herzen des gläubigen Volkes stand das Urteil fest. Der Christ wusste, dass er mit tausend Fäden seines Daseins an den Beistand der E. geknüpft sei; sie bewirkten nicht bloss Sonnenschein und Regen, sie waren ihm nahe in Not und Trübsal, sie standen ihm zur Seite auf dem Sterbebette, sie trugen seine Seele zum Himmel, sie legten sein Gebet vor Gottes Thron und thaten Fürbitte für den Sünder, sie halfen ihm im Kampfe um sein Seelenheil, sie

---

[1] Vgl. Carl Bezold, Die Schatzhöhle (etwa im 6. Jahrh. entstanden und „ein Erzeugnis des syrisch-christlichen Morgenlandes" S. X), S. 18. Chrysost.: Ode a. a. O. S. 328 ff.

[2] S. o. S. 41.

[3] Bes. oft bei Hen., vgl. Dillmann S. 104 zu c. 12 2; ausserdem Everling a. a. O. S. 78.

[4] Zwar sagt Joseph im Protevglm (14 1) angesichts der Schwangerschaft Mariae: φοβοῦμαι μήπως ἀγγελικόν ἐστιν τὸ ἐν αὐτῇ, womit also die Möglichkeit der Beschwängerung durch einen E. zugegeben ist, aber im Zus.-hange erscheint dies nicht etwa als ein Vorwurf gegen die E., sondern vielmehr als ein göttl. Wunder, dazu angethan, den Joseph in seinem Vorhaben, Maria zu verlassen, wankend zu machen.

[5] Gesänge über Christus u. seine Feinde: Zingerle a. a. O. II S. 105; vgl. auch z. B. Orig. im Macc.-Komm.: die E. sind πρεσβύτεροι καὶ τιμιώτεροι, οὐ μόνον τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ πάσης τῆς μετ' αὐτοὺς κοσμοποιΐας.

rangen mit ihm und für ihn gegen die Dämonen. Wohl waren sie seine Diener, aber Diener, die ihm die heissersehnte Seligkeit verschafften[1]. Wohl hiess es, niemand solle seine Gebete an den Vater und an die E. richten und sagen, Gott und ein E. verleihe dir das[2]; noch weniger sollte man die E. allein um etwas bitten. Aber an wen sollte man sich denn wenden? Gott selbst war zu ferne, zu unnahbar ferne; Christus war sein wesensgleicher Sohn, ein gestrenger Richter: man musste sich also an die Mittler, die E., wenden, wollte man etwas erreichen. Jene Leute in Phrygien und Pisidien, gegen welche die Synode von Laodicea sich in erster Linie richtete, sagten, wie Theodoret[3] bemerkt, „man könne Gott nicht sehen, und müsse daher durch die E. sich Gottes Gunst erwerben". Diejenigen, die zu den E. beteten, thaten es mit der Bemerkung, per istos posse ire ad Deum sicut per comites pervenitur ad regem[4]: ohne die E. kein Zugang zu Gott! Wollte man zu dem Höchsten kommen mit seinen Wünschen, so musste man die E. anflehen, wollte man geborgen sein, so musste man sie um Hilfe rufen. Und man hat sie angerufen, man hat sie geehrt, man hat sie verehrt, man hat ihnen Kirchen gebaut!

Derselbe Ambrosius, der in dem Hymnus ad coenam[5] an Christus die Bitte richtet:

Det nobis auxilium
Per angelos mirabiles,
Qui semper nos custodiant
In omni vita saeculi,

empfiehlt anderswo[6] ausdrücklich die Anrufung der E., und ebenso ist bekannt, dass Justinus Martyr[7] sich geradezu auch auf die Verehrung der E. seitens der Christen beruft, um den Vorwurf des Atheismus abzuwehren. So ergibt sich denn die weite Verbreitung der Anrufung der E. als der Mittler zwischen Gott und Menschen aus nicht wenigen literarischen Zeugnissen[8].

---

[1] Ihr Gottesdienst bezweckt unsere σωτηρία, cf. Hebr. 1 14; Chrysost., Hom. III in ep. ad. Hebr.: Τοῦτο ἀγγέλων λειτουργία τὸ διακονεῖν τῷ θεῷ εἰς σωτηρίαν ἡμετέραν u. a.

[2] Athan., C. Arian. III 12.

[3] Bei Münscher a. a. O. III S. 340.

[4] Ambrosius in Epist. ad Rom. I, 28.

[5] Herm. Ad. Daniel, Thesaurus hymnol., 5 Bde., Halis 1841—1856, I S. 72.

[6] De viduis, bei Münscher a. a. O. III S. 342.

[7] Apol. I, 6. Uebers. von H. Veil, Strassb. 1894.

[8] Apc. Mos., § 29, Tischend. S. 16. Tob. 5 16. Test. Dan. c. 6.

Für dieselbe sprechen namentlich auch die massenhaft in Umgang befindlichen und ausserordentlich beliebten Phylakterien und Enkolpien aller Art mit E. oder E.-namen. Augustin[1] schon wendet sich gegen diese abergläubische Unsitte: Auguria non observent, phylacteria et characteres diabolicos nec sibi nec suis suspendant. Was er mit den characteres diabolici meint, wird völlig klar aus dem Verdammungsdekret — dazu kam es! — des Gelasius[2]: Phylacteria omnia, quae non angelorum, ut illi confingunt, sed daemonum magis conscripta sunt nominibus.

Auf einem Goldplättchen, das im Grabe der Gemahlin des Kaisers Honorius unter vielen anderen Schmuckgegenständen gefunden wurde, sind die Namen der vier Ee. Michael, Gabriel, Raphael, Uriel eingraviert[3]: ihnen wurde die Führung der Seele zum Himmel und der Schutz der Bestatteten anvertraut. Die Namen derselben Ee. erscheinen auf einer Reihe von Medaillen, wahrscheinlich asiatischer bzw. syrischer Provenienz, die, mit einer die Besiegung der als weiblicher Dämon verkörperten Krankheit veranschaulichenden Darstellung versehen, auf der Brust getragen wurden. Insbesondere findet sich hier auch der Name eines E. Arlaf oder Archaf[4].

Nicht selten ist mit Gabriel und Michael oder zuweilen auch mit einem anderen Ee. Christus zusammengestellt; so ist von Prokopius in dessen Märtyrerakten erzählt, er habe sich unter Diokletian ein goldenes Kreuz machen lassen, über welchem in hebräischen Lettern die Namen standen: Emmanuel, Michael und Gabriel. In Syrien war XMΓ (Χριστος Μιχαηλ Γαβριηλ) auf Epitaphien, Siegelsteinen, Amuletten, auch Amphoren und dergl., wie aus sehr alten, z. T. in das 4. Jahrh. zurückreichenden Stücken sich erkennen lässt, eine solenne Formel[5].

Besonders im Orient stand der E.-kult in höchster Blüte; es sind hier altchristl. Amulette, Enkolpien, Grabsteine und andere Denkmäler gefunden mit den Namen der E. Michael, Gabriel, Raphael, dazu treten oft auch Uriel und andere biblische und unbiblische Namen von E. und solchen, die dafür gehalten wurden wie Jao,

---

[1] Sermo CLXIII de tempore.

[2] S. Thiel, Epist. Rom. pont. a s. Hilaro ad Pelagium II T. I S. 469. Vgl. über diese „medaglie superstiziose e dei filatteri proibiti ai Cristiani“ RB 1869, S. 59ff.

[3] Vgl. RB 1863, S. 54.

[4] Al. Sorlin Dorigny, Phylactère alexandrin contre les épistaxis, in der Revue des études grecques T. IV 1891 S. 287ff. Dazu bes. Gust. Schlumberger, Amulettes byz. anciens, Revue des ét. gr. T. V 1892 S. 73ff. S. u. § 18, VII.

[5] RB 1870 S. 11. 31. 1890 S. 42f. — Vgl. auch das Amulett mit der unklaren Inschrift: ἄγγελος ἡμέρας bei Kaibel a. a. O. Nr. 2416, 17.

Sabaoth, Abrasax. Alle diese Namen kommen allein oder in verschiedenen Verbindungen vor, oft erscheinen auch hier Christus, Gabriel und Michael, zuweilen auch Christus mit einem anderen Ee. neben einander[1].

Es ist klar, dass namentlich Michael, der grosse Heilige, auch hier, wo es sich um die Verehrung der E. handelt, in den Vordergrund tritt, wie immer dort, wo es galt thätig zu sein, wo die grössten Aufgaben zu lösen waren. Er, der grösste der vier Ee., hatte (im Hen.-buche[2]) bei der Reinigung der Erde von ihrem Verderben, dem sie durch das Treiben der abgefallenen Geister verfallen war, den hauptsächlichsten Anteil; ihm kommt gewissermassen auch das zu, was die anderen thun. Er hatte als Führer seiner Schaaren das Gewaltige geleistet, dass er den schrecklichen Drachen „geworfen, die alte Schlange, die da heisst Teufel und Satan, die den Erdkreis verführt“[3]: das Reich und die Macht des Bösen war damit prinzipiell gebrochen! Kein Wunder, dass er in einem gewissen Selbstgefühle — das allerdings erst allmählich in ihm erwachte — sich gelegentlich mit Gott auf gleiche Stufe stellt[4]. Michael ist der Starke; er ist aber auch „der barmherzige und langmütige, der heilige Michael“[5], den man unverzagt und mit guter Aussicht auf Erfolg um Hilfe angehen kann. Aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis ist — einer für viele — ein Fingerring[6] zu tage gekommen, der mit einem Silberplättchen verbunden ist; auf der Vorderseite desselben ist Maria eingraviert als Orante, um diese die Inschrift: ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΒΟΗΘΙΔΟΥΛΑΕ[7], und die Rückseite zeigt den Ee. Michael mit der Bitte an ihn: ΑΡΧΑΝΓΓΕΛΕ ΒΟΗΘΙΔΟΥΛΑΕ[7]: „Erzengel Michael, hilf deiner Magd!“ Hieher gehört auch die Aufschrift über der schönen britischen Elfenbeintafel mit dem Ee. Michael[8], an welchen der Inhaber oder Stifter, von dem Bewusstsein seiner Schuld zerknirscht, die demütige Bitte richtet: Δέχου παρόντα καὶ

---

[1] RB 1869 S. 62f. 1870 S. 25ff. 116ff. — Vgl. Herzog-Hauck, Realencyklopädie für prot. Theologie u. Kirche, 3. A., Leipz. 1896, Bd. I, Art. Amulett (J. Ficker), auch Abrasax (W. Drexler).

[2] c. 10 11ff., vgl. Dillmann hiezu S. 101.

[3] Apc. 12 7ff. Doch in der Kunst stellt erst das MA Michael als Drachentöter dar, vgl. SE, S. 184f. [4] Bonnet a. a. O. S. 18. [5] Hen. 40 9.

[6] R. Forrer, Die frühchristl. Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassb. i. E. 1893, Taf. XIII, 6 (6^b und 6^c), vgl. ebda. S. 19f. S. u. § 18, V.

[7] So ist zu lesen, nicht ΚΟΗΘΙΛΥΛΑΕ (Forrer), was weder einen Sinn gibt noch überhaupt dasteht.

[8] S. u. § 18, V.

μαθὼν τὴν αἰτίαν. An ihn wenden sich die frommen Seelen mit der Apostrophe[1]:

Princeps gloriose,
Michael archangele,
Sis memor nostri
Et intercede pro nobis!

Die Wunder, welche Michael verrichtete, waren vielfach der Anlass, dass man seinem Namen eine Kirche weihte. In der von Bonnet edierten Narratio, die von einer Erscheinung des grossen E.-fürsten erzählt, hatte ein zuvor ungläubiger Götzendiener aus Laodicea auf die Fürbitte Michaels hin (διὰ τῶν πρεσβειῶν Μιχαὴλ τοῦ ἀρχιστρατήγου) mit dem Wasser einer heilwirkenden Quelle seine stumme Tochter geheilt: καὶ ᾠκοδόμησεν ἐκεῖ εὐκτήριον μικρὸν εἰς ὄνομα Μιχαὴλ τοῦ ἀρχιστρατήγου[2]. Ueberhaupt waren bei Chonae, wo das angeführte Wunder sich vollzog, einem Orte nicht weit von dem alten Kolossae[3], ebenso in dem benachbarten Hierapolis zahlreiche und hochberühmte Heilquellen, deren Wunderkraft — trotz Kol. 2 18 — die ohnehin dem E.-glauben stark ergebenen Bewohner dem Ee. Michael zuschrieben; zahlreiche Oratorien (Bethäuser) waren ihm geweiht worden, die zur Zeit Theodorets noch bestanden. „Templa sancti Michaelis apud Antiochiam sita Procopius memorat, alia Sozomenus et Cedrenus[4].“

Aber nicht bloss in Phrygien und Pisidien, auch in Griechenland wurde dem Ee. Michael eine ganze Reihe von Kirchen gebaut. Nach Sozomenus[5] errichtete bereits Konstantin bei Konstantinopel eine Kirche mit dem Namen Μιχαήλιον, weil sie dem Ee. Michael gewidmet war[6], der dort erscheinen sollte. Justinian allein hat nach der Ueberlieferung des Procopius[7] sechs Michaelskirchen errichten lassen.

Es ist aber nicht an dem, dass nur im Osten der Michaelskult blühte; auch im Westen, in Italien zumal, verehrte man den princeps angelorum durch ihm geweihte Kirchen. Die erste Kirche, welche bei Rom dem Sanctus Angelus, d. h. dem Michael und dem ganzen E.-heere gewidmet war, „fu quella del settimo miglio della Salaria,

---

[1] Augusti a. a. O. III S. 288. [2] Bonnet a. a. O. S. 4f.

[3] Bonnet a. a. O. S. XXIVf. XXVIII—XXXVII.

[4] Bonnet a. a. O. Derselbe macht auch S. XXIV darauf aufmerksam, dass in einem Cod. angelic. B 2. 2 f 236, den Usener abgeschrieben, ein unbekannter Abschreiber das Wunder des Teiches von Bethesda dem Erzengel Michael zuschreibt. [5] Hist. eccl. II, 3.

[6] Augustin (s. o. S. 42) war also wohl über diese Dinge im Osten nicht unterrichtet. [7] De aedif. Justin.

additataci dall' *epitome de locis sanctis, quae sunt circa Urbem Romam*[1], e la cui dedicazione è festeggiata nel codice liturgico leoniano e registrata nel martirologio appellato geronimiano. Non se ne ha notizia nè sentore innanzi alla metà in circa del secolo quinto: e veramente le dedicazioni di romane basiliche registrate nel geronimiano sono tutte in circa di quel tempo. Al quale parimente spettano molti siffatti monumenti intitolati agli angeli nell' Umbria; ove quel culto . . . ebbe singolare voga e solennità fino dai primi decennii del secolo quinto. Frequentissimi anche oggi in quella regione sono i templi, gli oratorii, i luoghi e perfino gli alberghi appellati degli angeli, dell' angelo e del santo angelo. L'origine di coteste denominazioni trovo nelle memorie monumentali dell' Umbria del secolo quinto"; auch eine noch vorhandene Inschrift einer Basilika zu Perugia aus dem 5. Jahrh. ergänzt und bestätigt diese Sätze[2].

Was wir aus den literarischen Denkmälern wissen, das bezeugen also vollends die monumentalen Denkmäler, dass nämlich die Sitte, die E. anzurufen und zu verehren, über die ganze altchristl. Welt verbreitet war. Es ist dies nur die Kehrseite der ganz hervorragenden Bedeutung, welche die E. im Leben des einzelnen hatten und bei dem herrschenden Weltschema haben mussten; es ist der natürliche Ausdruck des Dankes für die Wohlthaten der E. oder des E., an die bzw. an den man sich halten musste, um bei Gott oder Christus Gehör zu finden. Ein Zeugnis für diese Thatsache, mit dem ich diese religionsgeschichtlichen Erörterungen schliessen möchte, ist der schöne ambrosian. Hymnus[3], in welchem der fromme Dichter im Namen der Gläubigen den Ee. Michael anruft, er möge ihre Bitten dem Herrn darbringen und sie mit seiner Fürbitte begleiten:

Mysteriorum signifer
Caelestium, archangele,
Te supplicantes quaesumus,
Ut nos placatus visites.

Ipse cum sanctis angelis,
Cum iustis, cum apostolis
Illustra locum iugiter,
Quo nunc orantes degimus.

Castissimorum omnium
Doctorum ac pontificum
Pro nobis preces profluas
Devotus offer domino[4].

---

[1] Vgl. RRS I S. 176.
[2] RB 1871 S. 146f.
[3] Daniel a. a. O. I S. 104.
[4] Es folgen die einzelnen Bitten, welche Michael dem Herrn vorlegen soll.

Kapitel II.

Die Engel nach ihrer äusseren Erscheinung auf grund der literarischen Angaben.

Die erste Frage, die sich in Bezug auf die Vorstellung über die äussere Erscheinung der E. erhebt, ist ohne Zweifel die nach ihrer Körperlichkeit oder Körperlosigkeit. Nun sind zwar die E. Geistwesen (πνεύματα); gleichwohl wurden sie nicht körperlos gedacht, vielmehr „stimmen die sämtlichen Lehrer darin überein, dass die E. zwar keinen groben irdischen, aber doch einen feinen Körper haben, und so ist . . . keiner, der sie als ganz geistige Wesen beschrieben hätte“ [1].

Die Gestalt, die ihnen eigen ist und in der sie erscheinen, ist die menschliche und zwar, wie ich gleich hinzusetze, die jugendlich-menschliche. Zwar ist es bei Dan. [2] „der Mann Gabriel“, der dem Propheten naht, um ihm die 70 Wochen zu erklären; zwar sind es im II. Macc.-buche „fünf strahlende Männer“, welche — ihre Deutung als E. ist wohl zweifellos — „den Feinden am Himmel auf Rossen mit goldenen Zügeln“ erscheinen „und zwei an der Juden Spitze tretend und den Maccabaeus zwischen sich nehmend und mit ihren Rüstungen deckend“; zwar sind es „zwei Männer“, welche — offenbar E. — gelegentlich der Himmelfahrt Christi bei den Jüngern standen [4]. und noch ein Mal ist in der Apg. [5] der E. „ein Mann (in strahlendem Gewand)“, welcher dem Hauptmann Kornelius erscheint; zwar sehen auch in dem Evglm des Pt. [6] die Wächter des Grabes Jesu δύο ἄνδρας κατελθόντας, aber — charakteristisch genug und im höchsten Masse zu beachten! — unmittelbar darauf [7] heisst es: ἀμφότεροι οἱ νεάνισκοι εἰσῆλθον (in das Grab). Auch bei Lc. [8] treten zu den Frauen am Grabe Jesu „zwei Männer“; bei Mc. [9] jedoch sehen sie im Grabe „einen Jüngling“ sitzen. So bleiben im ganzen zunächst nur jene vier Stellen — mehr liessen sich nicht finden — übrig, welche die E. als Männer bezeichnen. Beweist aber schon das Petrusevglm, von Mc.-Lc. abgesehen, wie wenig die Benennung der E. als Männer die zutreffende war, so ergibt sich aus dem weiteren literarischen Befunde ganz schlagend, dass die E. in der

---

[1] Münscher a. a. O. II S. 11 § 116.

[2] c. 9 21.

[3] c. 10, 29 f. Uebers. nach Zöckler a. a. O. S. 125.

[4] Act. 1 10. [5] c. 10 30.

[6] Ad. Harnack, Bruchstücke d. Evglms u. d. Apc. d. Petrus, Lpz. 1893, v. 36.

[7] v. 37 [8] c. 28 4. [9] c. 16 5.

allgemeinen Vorstellung nicht bärtige Männer — der Bart gehört zum Mannsein —, sondern Jünglinge, ja nach einigen Stellen Knaben waren. Besonders wichtig ist dabei die Thatsache, dass die christl. Apokryphen, sofern sie überhaupt eine Altersbestimmung an die Hand geben, von den E. nur als von Jünglingen oder Knaben reden. Zu dem innerhalb des gleichen Literaturumkreises erdrückenden Uebergewichte der Stellen, welche für die jugendliche Erscheinung sprechen, kommt nun aber — und das ist nach der soeben festgestellten Thatsache vielleicht noch entscheidender — der bereits hervorgehobene Umstand, dass auch dort, wo die E. „Männer" genannt sind, ohne weiteres die Benennung „Jüngling" eintreten kann[1]. So ist der Schluss nicht bloss berechtigt, sondern notwendig, dass man in der allgemeinen Vorstellung die E. als jugendliche Wesen dachte.

Wie aber waren diese himmlischen „Jünglinge" von den irdisch-menschlichen unterscheidbar? Woran erkannte man sie? Wir haben schon in dem vorangehenden Kap. mehrere Stellen angeführt, in denen sich der E. als solchen zu erkennen gibt; dies weist darauf, dass ihrer äusseren Erscheinung wenigstens in jenen bestimmten Fällen kein Merkmal anhaftete, das sie sofort als E. hätte erkennen lassen. Ich erinnere hier vor allem an Raphael in der Geschichte des Tobias; der junge Tobias suchte sich einen Reisebegleiter nach Medien, „und fand den Raphael, der ein E. war — er aber wusste es nicht"[2]; erst dann erkannte er mit seinen Eltern, wer und was der Führer wirklich war, als er selbst beim Abschiede es geoffenbart hatte. Raphael hatte also ganz das Aussehen eines Menschen. Dass aber auch sonst die E. als rein menschliche Gestalten im Bewusstsein der Zeit lebten, ergibt sich abgesehen auch von den Stellen, wo sie einfach als Jünglinge erscheinen, aus weiteren, noch nicht namhaft gemachten Bemerkungen der spätjüd. und altchristl. Literatur wie aus Hen. 87 $_2$ u. s. w.[3].

An diese Reihe von Angaben fügt sich eine weitere, welche an sich mit als Zeugnisse dafür dienen könnten, dass die E. rein menschlich gestaltete Wesen sind, ich meine die Bezeichnungen für das Kommen und Gehen der Engel. Häufig heisst es ganz allgemein

---

[1] II Macc. 2 $_{26}$. Test. Abr. c. 2. Ps.-Mt. 9 $_2$. 3 $_{1.2}$. 13 $_1$ (s. u. § 19 III). $_{4.5}$ (s. u. § 24). Act. Jo.: Lipsius a. a. O. I S. 461. Act. Thom.: Lipsius, ebda., S. 262. 273. Act. Andr.: Lipsius, ebda., S. 54.

[2] Tob. 5 $_5$.

[3] Hen. 87 $_2$, dazu Dillmann S. 257. Act. Pt. et Pl.: Lipsius a. a. O., II, 1 S. 189. Test. Abr. c. 6. Evlgm inf. salv. c. 15.

von ihnen: sie erschienen (ὀφθῆναι, φανῆναι, apparere)[1]. Nicht selten steht einfach ἐλθεῖν[2]. Sehr oft aber sind auch andere Ausdrücke gewählt, wie: „er stieg hinab“ (καταβῆναι)[3]; „herabkommen“ (κατελθεῖν)[4]; ἐπέστη oder adstitit[5]. Zur Bezeichnung des Weggehens steht ἀπελθεῖν[6], lateinisch discedere[7]; das Aufsteigen Michaels in den Himmel ist im Test. Abr.[8] und in der Apc. des Moses[9] durch ἀνῆλθεν (εἰς οὐρανόν) bezeichnet, und in dem Evglm des Ps.-Mt.[10] heisst es gar: Factum est (autem), cum offerret Joachim deo sacrificium, simul cum odore sacrificii quasi cum fumo perrexit angelus ad coelum. Das genaue at. Seitenstück und Vorbild hiezu findet sich in der Erzählung von Simson's Geburt, wo der E. des Herrn in der vom Altare gen Himmel steigenden Flamme auffuhr[11].

Diesen Angaben über die Art der Fortbewegung der E., welche durchaus für rein menschliche Wesen passen, Angaben, die sich natürlich leicht vermehren und denen sich andere mehr oder weniger synonyme Ausdrücke anreihen liessen, treten nun und zwar vielfach in den gleichen Schriftstücken andere zur Seite, welche von Fliegen und Flügeln der E. reden und also unzweideutig erkennen lassen, dass die E. beflügelt sind[12].

Hieraus folgt, dass man, gestützt lediglich auf diejenigen Wendungen, welche nicht ausdrücklich Flügel voraussetzen, nicht ohne weiteres behaupten darf: die E. wurden unbeflügelt vorgestellt; vielmehr liegt dort, wo jene allgemeinen Bezeichnungen des Gehens

---

[1] z. B. Lc. 1 11. Mt. 1 20. 2 13. 19. Ps.-Mt. 3 4. De nat. Mar. 4 1. 10 2. Hist. Jos. fabr. lign. c. 6.

[2] z. B. Protevglm Jac. 4 2. Apc. Esrae, Tischend. S. 24.

[3] Ges. d. 3 Männer v. 25. Mt. 28 2. Protevglm Jac. 4 2. Evglm Nic. 13 1.

[4] Evglm Pt. v. 36. Test. Abr. c. 4. 5. 9 u. ö.

[5] Lc. 2 9. Protevglm Jac. 8 3. 20 3. Evglm de nat. Mar. 3 1.

[6] Lc. 1 38. 2 15. Test. Abr. c. 8. 16.

[7] Hist. Jos. fabr. lign. c. 6.

[8] c. 4. 8. 9. 15 etc.

[9] Apc. Mos. § 43, Tischend. S. 23.

[10] c. 3 3.

[11] Richt. 13 20. Uebrigens ist die der Erzählung von Simson's Geburt bis in die Einzelheiten ganz parallel gebildete Erzählung von der Verkündigung der Geb. des Joh. an Zach. bei Ps.-Mt. ein ganz vortreffl. Beispiel für die Typologie. für das Bestreben, zu den Ereignissen und Personen des alten Bundes ein paralleles und wo möglich glänzenderes Gegenstück im neuen zu haben: wenn es nicht da war, wurde es erdichtet.

[12] Ps.-Mt. c. 21. Ephräm Syr., z. B. Hymnus I. V der Gesänge auf d. Geb. Christi, ed. Lamy II Col. 430. 494: descendere, dagegen vgl. De fine et admon. sermo I, 23, ed. Lamy III Col. 178 (s. o. S. 37 Anm. 6). Prud., Cathem., Hymnus post cibum IV, 55 ff.

neben der speziellen Angabe sich finden, dass die E. fliegen, die Sache so, dass immer die allgemeinen Bezeichnungen nach den besonderen zu beurteilen sind.

Dabei ist aber wohl zu beachten, dass die beiden Arten der Bezeichnungen für die Fortbewegung der E. von einem bestimmten Zeitpunkte an parallel laufen, mit anderen Worten: erst von da an, wo zum ersten Male von einem Fliegen die Rede ist, dürfen wir annehmen, dass man sich die E. beflügelt dachte.

Die bildlichen Darstellungen bezeugen es nun durch den Augenschein, dass man sie nicht immer mit Flügeln ausgestattet sich vorstellte; wäre das nicht der Fall gewesen, hätten die altchristl. Künstler von Anfang an die Flügel als zu dem leiblichen Organismus des E. gehörige und darum natürlich auch in der bildlichen Wiedergabe von ihm unlösbare Glieder gewusst, so wäre es unmöglich gewesen, dass man während der vier ersten Jahrhunderte die E. ohne Flügel darstellte. Daraus folgt aber nicht, dass man nicht schon vor dem letzten Jahrzehnte des 4. Jahrh. die E. beflügelt dachte, im Gegenteil, die Künstler verwandelten offenbar erst dann und nur darum den unbeflügelten in den beflügelten E.-typus, als und weil inzwischen die Vorstellung von der Beflügelung der E. die allgemeine geworden war.

Nun aber steht fest, dass das ganze AT von einer Beflügelung der E. noch nichts weiss — die Engel sind natürlich nie zu verwechseln mit den Cherubim und Seraphim[1] —, Stellen wie „die E. Gottes stiegen“ auf der Leiter „hinauf und herab“[2] sprechen sogar entschieden dagegen, ja auch noch dem Buche Dan. ist die Vorstellung beflügelter E. fremd, jedenfalls gibt es keinerlei Andeutung einer solchen; denn die vielbesprochenen Worte[3]: der Mann Gabriel בְּעָף בִּיעָף enthalten nichts von Fliegen. Die beste Bestätigung hiefür

[1] Wenn jetzt wieder Smend a. a. O. S. 472 Anm. 1 (vgl. z. B. auch Herm. Schultz, Alttest. Theologie, Gött., 4. Aufl. 1889, S. 608) bemerkt: „Flügel scheint der Mal'ak Jahwe I Chron. 21 16 zu haben“, so ist zunächst darauf zu entgegnen, dass das עֹמֵד בֵּין הָאָרֶץ וּבֵין הַשָּׁמָיִם an sich ebensowenig für eine Beflügelung spricht wie etwa die Wendung des Prudentius: desilit obsequente mundo (s. S. 51 Anm. 12); man könnte vielmehr eher zu dem entgegengesetzten Schlusse kommen: hätte der Verf. etwas von einer Beflügelung des E. gewusst, so hätte er nicht gesagt: „er stand“ zwischen Himmel und Erde, was doch ohne Flügel unmöglich ist — freilich nur nach unseren Begriffen und nach den Gesetzen der Physik! Um diese aber hat sich der Schreiber jener Chronikstelle gewiss nicht gekümmert; er hat mit seinen Zeitgenossen zweifellos es für möglich gehalten, dass der E. auch ohne Flügel zwischen Himmel und Erde „stand“. Aus der Stelle selbst also ergibt sich nichts für die Annahme einer Beflügelung des Engels.

[2] Gen. 28 12; s. u. § 9.

[3] Dan. 9 21.

lässt sich entnehmen aus dem Buche, das auf Daniel fusst, aus Henoch. Wäre in Daniel, ja — und damit schliessen wir weiter zurück — wäre in der jüdischen Literatur und Anschauung vor Hen. die Ansicht vertreten gewesen, dass die E. beflügelt sind, so hätte Hen.[1] nicht zu sagen brauchen und nicht sagen können: „. . sie [die E.] nahmen sich Flügel und flogen“; diese Ausdrucksweise aber bezeugt mit voller Klarheit, dass auch der Verf. des Hen. noch nichts davon weiss, dass die E. beflügelt sind; vielmehr haben sie nur „die Möglichkeit, Flügel zu nehmen“[2]; nur dann, wenn sie wirklich die Flügel nehmen, fliegen sie, während sie sonst bei Hen. „von den hohen Himmeln herabsteigen“[3], wie denn auch Lamech die Meinung, sein Sohn Noah sei „das Ebenbild der E. des Himmels“, nicht etwa auf die Flügel gründet — solche hat natürlich der kleine Noah nicht; eben deswegen kann er aber auch ein Ebenbild der E. sein; denn auch die E. haben bei Hen. keine Flügel —, sondern auf die schneeigte Weisse und rosenblütartige Röte des Leibes und des Haares u. s. w.[4]

Als Teil des Engel-Organismus, also mit dem Körper des E. verwachsen erscheinen die Flügel, so weit ich sehe, zum ersten Male in der kanon. Apc. des Joh.[5], wo der Seher „einen anderen Engel im Mittelhimmel fliegen“ sieht, nachdem hier schon früher[6] „der als Adler dargestellte E. geflogen war“[7]. Nun aber folgt gleich Tertullian schon mit dem ganz allgemeinen Satze[8]: Omnis spiritus ales est: hoc angeli et daemones; er verwendet diese Thatsache nun auch ohne weiteres paränetisch: Igitur memento ubique sunt. Gleichwohl scheint mindestens ungefähr noch ein Jahrh. dahingegangen zu sein, bis die Aussage Tertullians sich in der altchristl. Vorstellung allmählich einbürgerte[9]. Denn erst im 4. Jahrh. lassen sich wieder Belege für dieselbe nachweisen; sicher ist, dass erst vom 4. Jahrh. an die Belegstellen sich mehren, während sie vorher jedenfalls ganz spärlich fliessen. Vor Tertullian habe ich, wie bereits bemerkt, nur jene Stelle in der Offenbarung finden können. Aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. stammt dann, falls meine Datierung des Evglms des Ps.-

---

[1] c. 61 1; vgl. DILLMANN hiezu S. 192. NB. die Stelle gehört zu dem späteren Bestandteile des Buches!

[2] DILLMANN, Hen., S. 192.

[3] c. 39 1.

[4] Hen. 106 2 ff.

[5] c. 14 6.

[6] c. 8 13.

[7] HOLTZMANN, Komm., S. 307.

[8] Apolog. c. 22.

[9] So lässt sich z. B. in dem Test. Abr., einer Schrift, in welcher so ausserordentlich oft von Hinauf- und Herabgehen des Engels die Rede ist, nicht nur niemals von einem Fliegen auch nur die leiseste Andeutung spüren, sondern ein solches ist durch verschiedene Angaben thatsächlich ausgeschlossen.

Mt.[1] richtig ist, die aus ihm schon zitierte Stelle[2]: volavit ad caelum, sowie ein Wort des Euseb, welcher in der Lobrede auf Konstantin[3] von den δυνάμεις ἀφανεῖς ἀμφὶ τὰ δι᾽ ἀέρος ἀνειμένα ποτώμεναι redet. Es folgen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. und weiter der auch schon angeführte Hymnus des Prudentius[4] und ungefähr gleichzeitig ein Vers seines italischen Kollegen Paulinus von Nola[5]:

Haec ait, et tenues elabitur ales in auras

(scil. Gabriel, welcher dem Zach. im Tempel die Geb. seines Sohnes Joh. ankündigte)[6]. Vor allem aber wichtig und abschliessend ist die Thatsache, dass Männer wie Hieronymus, Chrysostomus, Ps.-Dionysius nicht nur die E. nicht anders denn als beflügelt kennen, sondern dass sie als die ersten über die Bedeutung ihrer Flügel reflektieren: Beweis genug, dass die mit Flügeln ausgestatteten E. eine noch verhältnismässig neue Erscheinung waren. Nach Hieronymus[7] haben die E. Flügel propter velocitatem et in cuncta discursum sive quia semper in altioribus commorantur. Bei Chrysostomus[8] und bei dem Areopagiten[9] sind es dagegen nicht äussere Gründe, welche die Beflügelung der E. fordern und erklären, sondern nach ihrer Anschauung gehören die Flügel zum inneren Wesen der E., insofern sie die Erhabenheit derselben, ihr Losgelöstsein von allem Irdischen zum sichtbaren Ausdrucke bringen.

Mit den Flügeln ist den E. nun, allerdings erst allmählich, ein sie gegenüber den Menschen aufs bestimmteste äusserlich charakterisierendes Unterscheidungsmerkmal gegeben; es sind Glieder, welche zum Körper des E. gehören, welche integrierende Teile seines äusseren Organismus bilden. Darum können sie auch nicht mehr beliebig ab- oder angelegt werden, wie es bei Hen. der Fall gewesen.

Anders steht es mit einem anderen Kennzeichen der E., dem sie umstrahlenden und von ihnen ausstrahlenden Lichtglanze[10]. Dessen

[1] S. o. S. 24 Anm. 3. [2] S. o. S. 51 Anm. 12.

[3] c. 1, bei Ode a. a. O. S. 746. [4] S. o. S. 51 Anm. 12.

[5] Poema VI, 84; Migne a. a. O. T. 61 Col. 444.

[6] Als ein literar. Zeugnis für die Beflügelung darf vielleicht auch angeführt werden c. 15_{3} der Act. Pil. (pars I des Ev. Nicod., Tischend., Evang., S. 268); doch ist der Ausdruck: ἐξαπέστειλεν τὸν ἄγγελον αὐτοῦ καὶ ἐσκέπασέν με ὑπὸ τὰς πτέρυγας αὐτοῦ möglichenfalls rein bildlich zu fassen.

[7] Comm. in Jes. 6, bei Ode a. a. O. S. 753.

[8] De incompr. Dei nat. orat. III.

[9] Vgl. a. a. O. c. 15_{3}.

[10] Vgl. II Macc. 2_{26}. Evglm Petri, ed. Harnack v. 36. Apc. 18_{1}. Ps.-Mt. $13_{1.5}$. De nat. Mar. 3_{1}. 9_{1}. Act. Andr. u. Act. Thom.: Lipsius a. a. O. I S. 54. 262. Ephräm Syr., ed. Lamy I Col. 110. Sedulius, Carm. pasch. II, 218 f. (Migne a. a. O. T. 19 Col. 621). Bonnet a. a. O. K' S. 16.

Farbe wird verglichen mit der des Schnees und des Blitzes oder auch der Sonne[1].

Dem Lichtglanze, in welchem die E. wie alle himmlischen Wesen gelegentlich erscheinen können[2], entspricht auch die Farbe des Gewandes, mit dem sie bekleidet sind; auch dieses ist glänzend, leuchtend, weiss wie Schnee[3].

Die blendende, für das menschliche Auge ungewohnte, darum unerträgliche Weisse des Glanzes des Körpers und des Gewandes verursacht bei den Sterblichen jedes Mal, wenn die E. mit demselben erscheinen, Bestürzung, ja Furcht und Entsetzen[4].

An sich bedeutet der Feuerglanz nichts anderes als die Zugehörigkeit der E. zu dem Reiche des Lichtes, ihre göttliche bzw. himmlische Natur[5]. Des Glanzes wie des Gewandes weisse Farbe ist das Zeichen der Reinheit und Heiligkeit[6]. Der ätherische Lichtglanz wie die weissen Gewänder sind zugleich aber auch ein wesentliches Stück der Schönheit, welche den Gestalten des Himmels und den E. zumal eigen ist. „Ihr würdet erstarren“, sagt Augustin[7], „wenn ihr der E. Schönheit sähet.“ Sie ist nach allgemeiner Vorstellung unbeschreiblich: Worte reichen nicht aus, von ihr einen Begriff zu geben[8]. So bilden die E. auch hier das diametrale Gegenstück zu dem Teufel und den Dämonen, den Mustern der Hässlichkeit, schwarz von Aussehen wie die Aethiopen[9].

Was sonst etwa an Beschreibung von Engeln vorliegt, ist durch-

---

[1] Vgl. Mt. 28 3. Evglm Nicod. I (Act. Pil.) 13 1. Apc. Mos., Tischend. S. 40. S. auch Hen. 106 2.

[2] Ueber die parallele griech. Vorstellung vgl. Dieterich a. a. O. S. 38 ff.

[3] II Macc. 2 26. Mc. 16 5. Mt. 28 3. Joh. 20 12. Act. 1 10. 10 30. Evglm Petri, ed. Harnack v. 55. Ps.-Mt. 13 1. Act. Petr. et Pl.: Lipsius a. a. O. II, 1 S. 270. Prudentius setzt Perist. VI, 139 für Engel umschreibend niveis stolis amicti.

[4] Vgl. Zusätze zu Esther IV, 12, Zöckler a. a. O. S. 427. II Macc. 10 29 f. III Macc. 6 18. Mt. 28 3. Lc. 1 12. 2 9. De nat. Mar. 3 1; wenn in diesem Apokryph (9 1 f.) Maria trotz des ingens lumen, mit welchem Gabriel ihre Kammer erfüllt, ohne irgend welche Furcht bleibt, so war dies nach der Angabe des Verf. darum möglich, weil die Jungfrau iam angelicos bene noverat vultus et lumen caeleste insuetum non habebat.

[5] Die künstlerisch-bildnerische Form des den göttl. Wesen anhaftenden Lichtglanzes ist der Nimbus; vgl. Ludolf Stephani, Nimbus u. Strahlenkranz, St. Petersb. 1859.

[6] Vgl. u. a. Hen. 87 2; dazu Dillmann S. 257.

[7] Sermo XX, De scripturis.

[8] Vgl. Test. Abr. c. 2. 4. 16 u. ö. Ps.-Mt. 9 2. Act. Joh.: Lipsius a. a. O. I S. 461.

[9] Vgl. Lipsius, ebda., S. 8. 259. 560. II, 2 S. 32. 168. Die Schatzhöhle, Bezold S. 4; s. auch Dieterich a. a. O. S. 47 ff.

aus individuell, so die Schilderungen in Apc. 10 1 ff. oder II Macc. 2 25. 11 8, wo immer ein einzelner Engel in einem besonderen Momente und in besonderem Aufzuge und Aussehen erscheint. Ganz vereinzelt ist auch die, allerdings als allgemein vorausgesetzte Annahme des Areopagiten[1], dass die E. mit einem Gürtel versehen sind — von der Ausdeutung desselben ganz zu schweigen.

Fragen wir dagegen, welche Attribute etwa allen E. gemeinsam zustehen, so ist hier an erster Stelle die Schriftrolle zu nennen. Die E., die unter den Menschen weilen, schreiben ja auf, was sie sehen[2], so dass ihnen ganz naturgemäss die Rolle zukommt, in welche sie das Beobachtete eintragen bzw. eingetragen haben.

Dagegen, was man auch hätte erwarten können, ist nie davon die Rede, dass sie etwa den Boten- oder Wanderstab tragen. Nur ein einziges Beispiel ist mir bekannt, wo ein Stab in der Hand des E. erscheint, nämlich in der Apc. des Esra[3], wo Raphael dem Seher ῥάβδον στυρακίνην überreicht: auch hier also dient der Stab nicht etwa als ständiges Attribut des E., vielmehr hat dieser nur einmal diesen besonderen Stab zu übergeben. Ja, in der Apc. des Ee. Michael[4] ist mit Nachdruck hervorgehoben, dass Michael sein Wunder bloss mit einem Zeichen der Hand bewirkte, während Moses einen Stab dazu verwandte.

Nur in ganz vereinzelten Fällen und bei besonderen Anlässen sind einzelne E. mit einem Schwerte ausgerüstet[5].

Wiederum bei einem ganz bestimmten Ereignisse treten die E. mit den σάλπιγγες, den Posaunen, auf: zur Ankündigung der Erscheinung des Herrn oder des Gerichtes und zur Auferweckung der Toten[6]; in der Apc. des Moses[7] hat ein Teil der mit dem Herrn zum Gerichte erscheinenden Engel θυμιατήρια. In der Regel aber sind es nur die Ee., wie in der kanon. Apc.[8], denen Trompeten gegeben sind, oder es ist auch von diesen nur ein Teil, wie in der apokr. Apc. des Joh.[9], wo Michael und Gabriel mit ihnen das Gericht ankündigen (wobei allerdings die übrigen E. nachfolgen). Noch

[1] c. 15 4.

[2] S. o. S. 31 f.

[3] Tischend. S. 24.

[4] Bonnet a. a. O. S. 17 f.

[5] Num. 22 22 f. 31. Jos. 5 13. I Chron. 21 16. 27. Joh. Lib. de dorm. Mar. § 46, Tischend., Apoc., S. 110.

[6] Mt. 24 31. Apc. Mos. §§ 37. 38, Tischend. S. 20.

[7] § 33, Tischend. S. 18.

[8] c. 8 2.

[9] Tischend. S. 77.

häufiger aber hat Michael allein die Gerichtsposaune[1], wie er ja auch als der Hauptvollstrecker des Gerichtes fungiert[2].

Wir stehen hiemit vor der Frage, ob etwa Michael oder Gabriel in den literar. Quellen mit einem ihm ganz besonders eigentümlichen Attribute ausgestattet ist, ob überhaupt die Erzengel von den Engeln und die Erzengel unter einander durch äussere, allein dem betr. Einzelengel zukömmliche Attribute unterschieden sind. Nach einer Stelle in den Akten des Pt.[3], einem Stücke, das allerdings in nachkonstantinische Zeit gehört, möchte es scheinen, als könnte die Frage bejaht werden; dort heisst es nämlich: dem Apostel begegnete „der oberste der Dämonen in Gestalt eines Ee.". Auch dies mag beachtet werden, dass der Ee. Michael, was sonst von keinem E. gesagt ist, in dem bereits erwähnten Gedichte des Narses[4] das Kreuzesbanner trägt und dass er in dem am Schlusse des vorigen Kap. zitierten ambrosian. Hymnus als mysteriorum signifer caelestium angeredet wird, was offenbar auch nichts anderes bedeuten kann, als dass er der Träger des die himml. Geheimnisse in sich schliessenden Kreuzes ist. Im übrigen aber — ganz abgesehen davon, dass die zuletzt erwähnten, auf eine Differenzierung bzw. Individualisierung der E. auch in der äusseren Erscheinung hinweisenden Aeusserungen einer relativ späten Zeit angehören — ist die gestellte Frage durchaus zu verneinen; denn so lange die Aufgaben und Aemter der einzelnen E. völlig in einander übergehen, so lange es z. B. noch möglich ist, dass Raphael als ὁ ἀρχιστράτηγος aufgeführt wird[5], während daneben Michael, dem doch sonst jene Bezeichnung zukommt, einfach ὁ ἀρχάγγελος genannt ist und während Raphael anderwärts[6] als Heilkundiger erscheint, so lange kann auch von Attributen oder sonstigen Merkmalen keine Rede sein, welche diesem oder jenem E. ausschliesslich zu eigen wären.

Damit ergibt sich schon von hier aus die Notwendigkeit, bei der Behandlung der bildlichen Darstellungen nicht etwa zuvor die Entwickelung des Typus zu verfolgen, sondern mit den ganzen Szenen zu beginnen, aus welchen allein, wenn es überhaupt möglich ist, eine bestimmte Benennung des E. sich entnehmen lässt[7].

[1] I Thess. 4 16; s. o. S. 19 Anm. 1. Apc. Mos. § 22, Tischend. S. 12. Gedicht des syr. Nestorianers Narses († 496), Carl Macke, Hymnen aus d. Zweiströmeland, Dichtungen d. hl. Ephräm des Syrers, Mainz 1882, S. 260.

[2] S. o. S. 39 u. ebda. Anm. 4.

[3] Lipsius a. a. O. II, 1 S. 234f.

[4] S. Anm. 1.

[5] Apc. Esrae, Tischend. S. 24.

[6] Im Buche Tob., bes. c. 6 7—9. Vgl. z. B. auch Origenes, De princ. I, 8 1, wonach dem Raphael der Beruf des Arztes, dem Gabriel die Kriegführung, dem Michael aber die Besorgung der Gebete zukommt.

[7] S. o. S. 10.

Zweiter Teil.

Die Engel auf den Denkmälern der altchristlichen bildenden Kunst.

Kapitel I.

Die mit Engeln verbundenen einzelnen Kompositionen.

1. Abschnitt. Historische Szenen.

§ 1. Verkündigung an Maria.

Es ist klar, dass in dieser Szene der E. nie fehlen kann; auch stimmen alle Evglien-berichte darin überein, dass es der Ee. Gabriel gewesen, welcher mit der Verk. der Geburt ihres göttlichen Sohnes an die Jungfrau Maria von Gott beauftragt war[1]. Nur bezüglich der augenblicklichen Beschäftigung der Maria und des Ortes, wo die Verk. an sie erging, hatte der Künstler eine grössere Freiheit, da ihm die verschiedenen Evglien nach den beiden bezeichneten Seiten hin zwischen zwei oder, wenn man will, drei verschiedenen Situationen, in denen der E. die Maria antraf, die Wahl liessen.

Die einfachste und am wenigsten ausgeschmückte Darstellung des Ereignisses gibt der Evglist Lc., der bekanntlich allein von den kanonischen Evglisten die V. M. erzählt[2].

Hatte der Künstler nur diesen kanonischen Bericht, so konnte er die Verk. des E. an Maria im Hause oder näher: in ihrem Gemache (εἰσελθών, v. 28) erfolgen lassen; sonst aber, abgesehen etwa von der Furcht, welche Maria beim Eintritt des E. überkam und die der Künstler, sofern er überhaupt dazu fähig war, andeuten konnte, fehlen alle konkreten Züge.

Anders ist dies in den apokryphen Evglien. Aus dem Protev. Jac.[3] erfahren wir, dass Maria, zwölf Jahre alt, wegen der Geschlechtsreife vom Tempel weg in das Haus des Zimmermannes

---

[1] Im Evglm des Ps.-Mt. ist er zwar nicht ausdrückl. genannt, aber doch ist auch hier mit dem angelus domini wie in allen anderen Evglien zweifellos der Ee. Gabriel gemeint. [2] Lc. 1 26—38. [3] c. 8 3.

Joseph kam[1]. Einige Jahre darauf[2] erhalten sieben unbefleckte Jungfrauen von dem Hohenpriester und den Priestern den Auftrag, einen Tempelvorhang zu spinnen. Maria, die als siebente zuletzt auserkoren wird, erhält durch das Los die Aufgabe, die vornehmsten Stoffe zu spinnen, nämlich „den Scharlach und den echten Purpur“; nun heisst es c. 11: „und sie nahm den Krug und ging hinaus, ihn mit Wasser zu füllen. Und siehe eine Stimme sprach: gegrüsst seist du Gnadenreiche, der Herr mit dir, Gesegnete du unter den Weibern. Und sie sah um sich nach rechts und nach links, von wo eben diese Stimme herkäme. Und erschreckt ging sie weg in ihr Haus und stellte den Krug nieder und nahm den Purpur und setzte sich auf den Thronsessel und spann. Und siehe der E. des Herrn[3] stand vor ihr und sprach: Fürchte dich nicht, Maria; denn du hast Gnade gefunden vor dem Allherrn“ u. s. w. „Und Maria sprach: Siehe ich bin die Magd des Herrn vor ihm, es geschehe mir nach deinem Worte.“

Wie hier im Protevglm, so findet auch nach dem Evglm des Ps.-Mt. (c. 9 1 2) im Hause die eigentliche Verk. statt, und auch da ist Maria mit dem Spinnen des Purpurs für den Tempelvorhang beschäftigt.

Allein bei Ps.-Mt. ist — und darin bietet er etwas Neues — auch aus der Begrüssung der Maria durch den E. am Brunnen, die im Protevglm der im Hause sich anschliessenden eigentlichen Ankündigung der Geburt unmittelbar vorangeht, eine erstmalige, drei Tage zuvor stattfindende, selbständige Verk. geworden, die sich drei Tage nachher der mit dem Spinnen des Purpurs beschäftigten Maria gegenüber drinnen im Hause in etwas anderer und nur wenig ausführlicherer Form wiederholt.

Der Künstler hatte mithin drei Möglichkeiten: er konnte im Anschlusse an das kanonische Evglm den E. seine Botschaft an Maria im Hause ausrichten lassen, aber so, dass er dieselbe nicht mit einer bestimmten Arbeit beschäftigt darstellte, da das Lc.-Evglm von einer solchen nichts sagt; er konnte in Befolgung der apokryphen Evglien, zumal des Ps.-Mt., die Verk.-szene ausserhalb des Hauses

[1] Joseph, „ein Greis“ (c. 9), hatte sie bekommen, nachdem er durch ein Wunder (aus seinem Stabe flog eine weisse Taube auf sein Haupt) als der von Gott bestimmte und würdige Hüter derselben erkannt worden war.

[2] Die Lesarten schwanken in Bezug auf die Angabe des Alters, in welchem der Maria die Geb. Jesu verkündet wurde; die einen geben 16 Jahre an, die anderen 15, wieder andere 14 Jahre; s. c. 12 am Ende.

[3] Aus c. 12 2 erfahren wir seinen Namen: Μαριὰμ δὲ ἐπελάθετο (verstand nichts) τῶν μυστηρίων ὧν ἐλάλησεν αὐτῇ Γαβριὴλ ὁ ἀρχάγγελος.

an die Quelle verlegen; er konnte endlich den E. zu Maria in das Haus hineinkommen lassen, während diese den Purpur für das Tempelvelum spinnt.

Der Anschluss des Künstlers an den Verk.-bericht des kanon. Evglms lässt sich bis jetzt nur zwei Mal in der altchristl. Kunst nachweisen und zwar in zwei Fresken, von denen das eine im 2., das andere im 3. Jahrh. gemalt ist, zwei Fresken, die uns zugleich die ältesten Beispiele für die Darstellung des E. bieten. Das erste ist das Deckengemälde eines Kubikulums der Priscillakatak. (nach Bosio cubicolo IV)[1], deren Anfänge wohl bis in die apostol. Zeit hinaufreichen[2]. Das Bild hat zwar sehr gelitten, lässt sich aber doch bis in die Einzelheiten noch gut erkennen[3]. Eine Jungfrau, mit Schleier und langer Tunika, sitzt auf einem Sessel mit Rückenlehne (ohne suppedaneum); ihr Kopf schaut mit fast starrem Blicke im Viertelprofile n. r. gerade vor sich hin; der r. Arm ruht auf der entsprechenden Seitenlehne der Kathedra, während der l. leicht erhoben ist (die Hand ist jetzt zerstört); Gesichtsausdruck und Handbewegung deuten an, dass die Frau in lebhafter, erregter Seelenstimmung sich befindet, die, wie der Gestus beweist, sie zum Reden drängt. Dieselbe ist zweifellos hervorgerufen durch den soeben v. r. her eintretenden Jüngling, der, in Dalmatika und Pallium gekleidet, mit dem Körper en face gestellt, den Kopf etwas n. l. zu der Jungfrau gewendet hat und sprechend gegen sie die r. Hand ausstreckt. Die (bei Garr. falsch gezeichnete) Stellung der Füsse sowie die ganze Körperhaltung zeigt an, dass der Jüngling soeben in das Gemach eingetreten ist und zu der Jungfrau herankommt.

Seitdem Bottari[4] die Vermutung ausgesprochen, es möchte hier „l'Annunziazione di nostra Signora“ dargestellt sein, „la spiegazione ai più eruditi e corraggiosi“ überlassend, hält man übereinstimmend an der von ihm ganz schüchtern ausgesprochenen Deutung

[1] F. A. von Lehner, Die Marienverehrung in den 1. Jahrh., Stuttg. 1881, Taf. I, 4. Liell a. a. O. Taf. II, 1 (farbig; doch ist die Kathedra und noch mehr das Gesicht des Engels ohne Grund verunstaltet). Darnach KGChK, S. 188, Fig. 150. Jos. Wilpert, Ein Cyclus christol. Gemälde aus der Katak. der Hll. Petrus u. Marcellinus, Freib. i. B. 1891, Taf. VI, 2 (Lichtdruck). Roh. de Fleury, L'Évangile, 2 Bde., Tours 1874, I Pl. VII. Garr. t. 75, 1 (sehr ungenau). Im übrigen s. die hauptsächlichste Lit. bei Hach a. a. O. S. 426 Anm. 1.

[2] Vgl. Wilpert, Die Katakombe der hl. Priscilla, RQS 2. Jahrg. (1888) S. 1 ff.

[3] Zur Beschreibung vgl. vor allem Liell a. a. O. S. 202 und Blanck, Das Marienbild in den ersten 3 Jahrh., in der Zeitschr. „Der Katholik“, Mainz 1893 (73. Jhrg.), S. 137 f.

[4] Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma, 3 Bde., Rom 1737—1754, III, t. 176, S. 141 f.

als der allein richtigen fest. Erst SCHULTZE[1] widersprach ihr und erklärte das Bild für eine Abschiedsszene. Zwar hat jetzt auch SCHULTZE diese seine Ansicht aufgegeben und sich ebenfalls für die Deutung des Gemäldes als V. M. ausgesprochen[2]. Da aber HACH[3] und HASENCLEVER[4] der früheren Meinung SCHULTZE's beipflichteten, so wird es, zumal die Auffassung als Verk. für alle Erklärer doch noch nicht ausser jedem Zweifel steht, geraten erscheinen, die von SCHULTZE ursprünglich geltend gemachten, von HACH und HASENCLEVER aufgenommenen Gründe wenigstens mit einigen Worten zu beleuchten.

Gegen die Interpretation als Abschiedsszene spricht schon die Thatsache, dass in den antiken sog. Abschiedsdarstellungen, auf welche sich SCHULTZE beruft, die Personen sich die r. Hand reichen, „oder sie berühren sich gegenseitig mit derselben die Wange. Auf unserem Bilde hingegen lässt, wie unser Schriftsteller [SCHULTZE] selbst zugibt, die Frau den r. Arm auf der Stuhllehne ruhen, den l. erhebt sie etwas, und auch der Mann erhebt die r. Hand gegen sie — wahrlich Geberden, wie sie Abschiednehmende nicht machen und wie sie auf den zitierten Szenen der heidn. Kunst gar nicht vorkommen. Ferner ist die männliche Gestalt offenbar nicht im Begriffe fortzugehen, sonst müsste ja der Körper auf dem l. Fusse ruhen, es dürfte nicht wie hier der r. Fuss vorgestellt und der l. nachgezogen sein. Augenscheinlich ist die fragliche männliche Gestalt im Begriffe sich zu nähern[5].“

SCHULTZE führt nun aber noch drei Gründe an, welche die Interpretation als V. M. unmöglich machen sollen, nämlich 1., „dass die altchristl. Kunst erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. diese Szene aufnimmt, während dieses Gemälde spätestens der Mitte des 3. Jahrh. angehört“, 2. „dass die ältere Kunst bis zu dem Ende des 4. Jahrh. Maria nie ohne den Jesusknaben darstellt“, und 3. „dass die Darstellung der Annunciation, wo sie zuerst in der altchristl. Kunst auftritt, sich an eine apokryphische Quelle anlehnt.“

Was die beiden ersten Punkte betrifft, so sind sie damit widerlegt, dass bereits im 4. Jahrh. auf einem bald zu besprechenden Sark.-deckel die Verk. dargestellt ist, wobei Maria — selbstverständlich — auch ohne den Jesusknaben erscheint. Der dritte Einwand

[1] VICTOR SCHULTZE, Arch. Studien über altchristl. Monumente, Wien 1880, S. 184f. [2] SA, S. 183, 351. [3] HACH a. a. O. S. 425ff.

[4] AD. HASENCLEVER, Der altchristl. Gräberschmuck, Braunschw. 1886, S. 242f. — Die phantastische Erkl. des Abbé DAVIN, Revue de l'art chrét. 1880, T. XXIX, S. 145ff., „wonach unser Bild ‚die keusche Susanna‘ darstellt, welche zu trösten Christus vom Himmel gekommen ist“ (vgl. BLANCK a. a. O. S. 138), bedarf keiner Widerlegung. [5] BLANCK a. a. O. S. 138f.

fällt mit der Voraussetzung in sich zusammen, als hätte der Künstler nicht auch den kanon. Bericht seiner Darst. zu grunde legen können, ja müssen in dem Falle, wo ihm der apokryphe noch nicht bekannt war, wie das bei unserem Bilde in der That der Fall zu sein scheint [1]. Für eine sehr frühe Datierung (erste Hälfte des 2. Jahrh., wenn nicht früher) spricht auch „der gute Stil, die leichte Dekoration und der Umstand, dass die Kammer, an deren Decke die Szene gemalt ist, in dem ältesten Teile der Katakombe, der Arenarregion, liegt“ [2], nicht zum wenigsten die dramatische Lebendigkeit, mit welcher der Künstler die Personen in dem beabsichtigten Momente der Szene vorzuführen verstanden hat.

Nun liegt fürs erste auch äusserlich gar keine Schwierigkeit vor, das Weib als Maria und den Jüngling als E. zu erklären [3]. Die definitive Entscheidung aber darüber, dass in unserem Bilde wirklich die V. M. dargestellt ist, ergibt sich, wie mir scheint, im Blick auf die bereits erwähnte andere Darst. der annuntiatio Mariae an der Decke des von dem Columbus der Katakomben, Bosio, schon aufgefundenen, aber nicht weiter beachteten und von ihm mit Nr. 54 bezeichneten, nahe am Eingange gelegenen Kubikulums der röm. Katakombe der Hll. Petrus und Marcellinus. Dem scharfsichtigen Auge Wilpert's ist es nach vieler Mühe gelungen, diese gänzlich aufgegebenen Malereien der Dunkelheit zu entreissen, die einzelnen Darst. zu enträtseln und sie der Forschung zugänglich zu machen [4]. Dieses Deckengemälde ist ja nun zwar erst etwa um die Mitte des 3. Jahrh. entstanden, also ungefähr ein Jahrh. jünger; gleichwohl ist zu beachten, dass hier eine Darst. sich findet, die — nach der vortrefflichen Abbildung Wilpert's zu urteilen — gegenüber der fragl. Szene in der Priscillakatak. keinen irgend nennenswerten Unterschied zeigt. Besonders aber fällt dabei noch ins Gewicht, dass das Bild der Kammer 54 in der Katak. der Hll. Petrus und Marcellinus sich findet innerhalb eines Cyklus von Darst., die sich alle auf Christus beziehen. Im Scheitel sehen wir nämlich Christus unter den Aposteln thronend [5]; um diese Gruppe herum sind gemalt:

[1] Man müsste denn auch schon die Kathedra, auf welcher Maria sitzt, auf den Einfluss des apokr. Evglms zurückführen wollen, da es ja im Protevglm heisst: ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου αὐτῆς. [2] Wilpert, Ein Cyclus S. 20.

[3] S. o. S. 49ff. Völlig unbegründet ist der Ausruf Hasenclever's: „Aber es wäre ein eigentümlicher Engel, dieser sehr realistisch gebildete Mann!“

[4] Wilpert, Ein Cyclus, Taf. I—IV, 1.

[5] Aber nicht als Richter, wie Wilpert sagt, sondern als Lehrer, vgl. das Hauptbild an der Vorderseite der Lipsanothek in Brescia, Garr. t. 441, dazu SE, S. 54.

die Magier unterwegs auf der Reise nach Bethlehem, dann deren Huldigung, endlich die Taufe Christi; das vierte Bild ist das fragliche; es ist offenbar, dass eine Abschiedsszene aus diesem Kreise völlig herausfallen würde, in ihm geradezu undenkbar ist; so sind wir genötigt, darin die V. M. zu sehen. Und wegen der bis zur Identität gehenden Uebereinstimmung dieses und des Bildes in der Priscillakatak. kommen wir zu dem Ergebnisse, dass auch hier die annuntiatio Mariae dargestellt ist. In beiden Fällen hat der Künstler den Moment veranschaulicht, wo der E. Gabriel, eben bei der Maria eingetreten, noch im Begriffe ist, sich ihr zu nähern; er begrüsst sie, Maria fährt erschrocken auf und fragt sich überrascht, ποταπὸς εἴη ὁ ἀσπασμὸς οὗτος[1].

Nachdem nunmehr die Deutung der Szene als V. M. endgiltig gesichert sein dürfte, haben wir bei diesen ältesten uns bekannten Darst. noch kurz auf die Erscheinung des E. selbst einen Blick zu werfen. Es ist klar, dass, wäre er an sich irgendwie als E. kenntlich gemacht, niemals der Gedanke hätte aufkommen können, als sei hier eine Abschiedsszene dargestellt; es war dies nur möglich, weil beide Personen der beiden Bilder wie alle anderen Menschen uns entgegentreten und weil speziell der E. sich in nichts von einem sterblichen Jüngling unterscheidet. Besondere Beachtung verdient noch die Kleidung: sie besteht in Tunika und Pallium; ob er Sandalen trägt, ist nicht zu erkennen, auch weniger von Belang; auch seine Unbärtigkeit soll nicht unbemerkt bleiben[2].

[1] Lc 1 28 f. — Wenn in diesen beiden ältesten uns bekannten Verk.-bildern der Priscillakatak. und derjenigen der Hll. Petrus u. Marcellinus die annuntiatio Mariae in einer Weise dargestellt ist, welche den Gedanken eines Anschlusses an die apokryphe Redaktion ausschliesst, so ergibt sich, dass, da alle späteren Verk.-szenen ausnahmslos sich an die apokryphe Quelle anlehnen, unsere beiden Darstellungen in einer Zeit gemalt wurden, wo die Verk.-perikope in ihrer bereits im Protevglm Jac. niedergelegten Ausgestaltung wenigstens im Abendlande noch nicht verbreitet und geläufig gewesen sein kann. Leider fehlen uns ja aus dem Osten alle Denkmäler der frühchristl. Kunstübung; was bis jetzt bekannt ist, geht kaum über das 6. Jahrh. zurück. Dieser Ausfall ist für eine E.-Monographie ganz bes. zu bedauern; der Mangel wird nur durch die Thatsache gehoben, ja ziemlich ausgeglichen, dass bestimmt bis tief ins 5. Jahrh. hinein im Osten wie im Westen die gleichen künstlerischen Bestrebungen sowohl wie die künstlerischen Leistungen bei allen lokalen Eigentümlichkeiten in Technik und Auffassung im grossen und ganzen vollkommen die gleichen waren; es entspricht diese Thatsache auf dem Gebiete der Kunst nur dem allgemeinen Gange der kulturgeschichtl. und geistigen Entwickelung im röm. Reiche während der ersten Jahrhdte der Kaiserzeit.

[2] Im flgden werde ich das nicht immer erwähnen; über die Frage nach der Bärtigkeit und Unbärtigkeit der altchristl. E. vgl. das letzte Kapitel.

In der gleichen Ausstattung finden wir den E. Gabriel wieder auf dem bereits erwähnten Sark.-deckel im museo nazionale zu Syrakus[1], der hier selbst in einem runden Saale der Katakomben des hl. Johannes i. J. 1872 zusammen mit einem vielbesprochenen Sark. von Cavallari gefunden und wohl um die Mitte des 4. Jahrh. entstanden ist. Den Abschluss an dem l. Ende des Deckels bildet ein Fels oder Berg, aus welchem n. o. ein bärtiger Männerkopf herauswächst. Unten sprudelt eine Quelle hervor, an welcher ein Mädchen mit einem Henkelkruge Wasser schöpft. Hinter ihr steht ein in Tunika und Pallium gekleideter Jüngling, der im Redegestus seine R. erhebt: es ist der E., welcher Maria an der Quelle beim Wasserschöpfen begrüsst resp. ihr hier die Botschaft von der Geburt Jesu bringt.

Anders ist es auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom[2]. Die in drei horizontalen Reihen verteilten Mosaiken dieses unter Papst Sixtus III. (432—440) in den Jahren 432—434 mit seinem Bilderschmucke versehenen Triumphbogens dienen der Verherrlichung der Jungfrau Maria, deren Jungfrauschaft kurz zuvor auf dem Ephesiner Konzil (431) gegenüber den Nestorianern zum Dogma erhoben worden war. In der obersten Reihe l. sitzt die Gottesmutter, n. r. gewendet, vor dem Hause, mit dem Spinnen des Purpurs beschäftigt. Hinter ihr befinden sich zwei E., welche den „corteggio alla Vergine sedente“[3] bilden. R. o. schwebt in horizontaler Lage n. l. ein dritter E., der auf eine durch die Wolken auf das Haupt der Maria herabfliegende Taube hindeutet; es ist Gabriel, der zu Maria spricht: πνεῦμα ἅγιον ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ. Eben derselbe ist es dann wieder, der vor Maria steht, um ihr die Geburt ihres göttlichen Sohnes anzumelden[4].

Nicht bloss Gabriel, sondern alle E. des Triumphbogens tragen hier zum ersten Male ohne Unterschied Nimbus und, was ganz besonders wichtig ist, Flügel. Gerade diese lassen in Zukunft den E. als solchen ohne weiteres erkennen und stellen ebenso in allen Fällen, in denen der E. mit einer Jungfrau beim Wasserschöpfen oder beim

---

[1] Garr. t. 365, 1a. Im übrigen vgl. Georg Stuhlfauth, Ein Weihnachtszyklus auf dem Deckel eines altchristl. Sark. in Syrakus, Monatschrift f. Gottesdienst u. Kunst, 1. Jhrg., Nr. 9. S. o. S. 7 Anm. 2, auch S. 61 unten.

[2] Vgl. RM, Fasc. XXIV, XXV: Musaico dell' arco trionfale e delle pareti laterali di Santa Maria Maggiore (4 tavole con 8 fogli di testo), Roma s. a. Abbildungen der Verk.-szene geben ferner u. a. von Lehner a. a. O. Taf. III, 21. Roh. de Fleury a. a. O. I, Pl. 2. KGChK, S. 416, Fig. 323. Garr. t. 212, 1.

[3] RM, a. a. O. Fol. 3b. S. u. unter § 26.

[4] Nur 1 Mal und zwar eben auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore

Spinnen spricht, die Deutung der betr. Szene als annuntiatio Mariae ausser Frage.

Noch drei Mal finden wir in der altchristl. Kunst die annuntiatio Mariae ad fontem in selbständiger Darst., d. h. ohne dass, wie es auf späteren byzantin. Denkmälern geschieht, daneben noch die Verk.-szene mit der spinnenden Maria gegeben wäre. Für die Verk. am Brunnen kommt zuerst in Betracht die erste der beiden als Buchdeckel verwendeten Mailänder Elfenbeintafeln aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh.[1]. Maria kniet n. r. an der Quelle mit einer hydria, um Wasser zu holen; sie blickt n. l. zurück und hebt erschrocken die r. Hand an die Brust. V. l. naht ihr der E., der, ein beflügelter Jüngling mit ziemlich lang herabfallendem Haare, in Aermelchiton und Mantel gehüllt, die R. gegen Maria im Redegestus erhoben hat, während er seine L. unter dem Gewande verborgen hält[2].

Genau in derselben äusseren Erscheinung und Aktion, nur, entsprechend der Umdrehung der Komposition, n. l. gewandt zu der an der Quelle schöpfenden Maria, tritt der E. Gabriel auf in der Verk.-szene des jetzt im South Kensington Museum zu London befindlichen Werdener Kästchens[3], das in der gleichen Schule (Mailand), doch etwas späterer Zeit geschnitzt ist wie die beiden Mailänder Buchdeckel und die Annuntiatio Mariae ebenso wie die erste dieser Mailänder Tafeln an der Spitze des ihm gegebenen Bilderzyklus zeigt.

Endlich gehört hieher ein Medaillon aus Terrakotta im Schatze

---

ist die Verk.-szene in Mosaik erhalten, so weit wenigstens bis jetzt bekannt ist. Gewiss war sie auch sonst öfter dargestellt. So wissen wir, dass ein nt. Bilderzyklus in dem zum Dome gehörigen Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Neapel ausser den noch erkennbaren Darstellungen des Gespräches Christi mit der Samariterin, des Fischzuges Petri, der Uebergabe des Gesetzes an Pt. durch den auf der Weltkugel stehenden Christus, des Wunders zu Kana auch die Verk. des E. an Maria enthielt. Die Reste dieses in der 2. Hälfte des 5. Jahrh. entstandenen Mosaiks gibt Garr. t. 269; über sie vgl. SA, S. 240f., und KGChK, S. 426. Ein anderer Mosaikbilderkreis, dessen Ort zwar nicht mehr, dessen Inhalt aber durch die erhaltenen Tituli vermutlich des Rusticus Elpidius, des Leibarztes Theodorichs, bekannt ist, enthielt an 1. Stelle als Gegenstück zu dem Sündenfall „angeli ad Mariam adventus“ (vgl. Steinmann a. a. O. S. 54); näheres lässt sich natürlich nicht sagen.

[1] Garr. t. 454. Im übrigen vgl. SE, S. 66ff.

[2] Natürlich ist hier, wie in den gleichen Szenen, nicht etwa Hagar in der Wüste dargestellt (Gen. 21 19), sondern, wie schon Bugati richtig erkannt hat, die V. M. nach der apokr. Fassung dieses Ereignisses.

[3] Garr. t. 447, 1—3. Im übrigen vgl. SE, S. 71ff.

der Kathedrale von Monza[1]. „A droite, se dresse un arbre, au pied duquel coule une source. Marie, nimbée, un genou en terre, s'apprête à puiser de l'eau avec son vase à anse qu'elle tient de la main droite; mais, entendant du bruit derrière elle, elle détourne la tête et, de la gauche, fait un geste d'étonnement, car elle se croyait seule. Le voile qui l'enveloppe pudiquement flotte au vent. L'ange à gauche, descend du ciel vers la Vierge; il vole, ses ailes sont abaissées le long de son corps et son attitude est horizontale. Nimbé, à cause de sa sainteté, il appuie sur son épaule droite le bâton pommeté, qui est le signe de sa mission, et, de la gauche, fait le geste de l'allocution. En même temps, il prononce le salut que l'Évangile lui met dans la bouche: Ave gratia plena:

XЄPЄ
KЄXA
PITO
MЄNI“[2].

Gehen wir nunmehr zu der anderen Reihe von Darstellungen der Verk. über, in denen Maria mit Spinnen beschäftigt ist, so ergibt sich der Anschluss an das zuletzt betrachtete Monument unmittelbar dadurch, dass dieses dieselbe Heimat hat wie zwei andere, aus Adana (Kilikien) stammende, Denkmäler im kaiserl. ottomanischen Museum zu Konstantinopel, auf denen die Madonna spinnend erscheint. Es handelt sich hier um zwei unter sich vollkommen übereinstimmende Goldenkolpien[3], deren mit jener Terrakotte gemeinsamer Ursprung Palästina und deren gemeinsame Entstehungszeit etwa die zweite Hälfte des 6. Jahrh. ist[4]. Die Rückseite dieser Enkolpien ist, wie

---

[1] Photogr. von Giulio Rossi in Mailand Nr. 394. Bulletin mon. 5ᵉ S., T. 11ᵉ, 49ᵉ de la coll. (1883) zu S. 144. Vgl. RB 1890 S. 150.

[2] Barb. de Montault im Bull. mon. a. a. O. S. 133f. — Von der am Rande des Medaillons umlaufenden Inschrift ist nur leserlich ☩ ЄVΛOΓIA THC ΘЄOTOKOY THC ΠЄTPAC.

[3] Veröffentl. und bespr. von Jos. Strzygowski, Byzant. Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evgliar, Wien 1891, Taf. VII, 1. 2; dazu Anhang I, S. 97ff.

[4] Schon Barb. de Montault und de Rossi haben mit Recht angenommen, dass die Terrakotte aus Palästina stammt. Sie kam höchst wahrsch. mit zwei anderen aus dem hl. Lande stammenden Thonmedaillons, welche Barb. de Montault ebenfalls an das Tageslicht gezogen hat, zur Zeit der Königin Theodelinde aus Palästina nach Monza, also in ders. Zeit, in der auch die berühmten paläst. Oelfläschchen in den Schatz der monzeser Kathedrale gelangten; vgl. SE, S. 148f. Dass die beiden zuletzt erwähnten Terrakotten aus Palästina stammen, ergibt sich unwiderleglich aus den auf ihnen sich findenden Darstellungen: V. M. u. Triumph Christi nach der Himmelfahrt, die nach der Beschreibung Barb. de

die Vorderseite, durch Perlschnüre in drei Querstreifen geteilt. Die erste Szene in dem oberen Segmente der Rückseite ist die V. M. (welcher die Geschichte Jesu bis zur Anbetung der Magier folgt). „Oben in der Ecke l. kniet zunächst eine mit dem Kopftuche und einem langen Gewande bekleidete Frau, welche die Hände gekreuzt vor der Brust hält. Neben ihr sitzt auf einem Throne mit hoher Lehne und Polster eine Frau mit Kopftuch und Nimbus, die r.

Montault's (a. a. O. S. 136f.) in einer Weise gegeben sind, wie sie nur und zwar genau entsprechend auf den paläst. Oelfläschchen sich wiederfinden. Dass auch das erste bereits bespr. Medaillon aus Palästina stammt, ergibt sich mit unumstösslicher Gewissheit und zweifelloser Deutlichkeit aus der Umschrift; es spricht ausserdem dafür der Umstand, dass auch der E.-gruss nur wieder auf spezifisch palästinensisch-syrischen Denkmälern inschriftlich beigefügt ist. — Dasselbe ist nun aber auch der Fall auf den beiden Goldenkolpien im kais. ottomanischen Museum zu Konstantinopel. Strzygowski kam schon durch Vergleichung und durch die Erkenntnis der unleugbaren verwandtschaftlichen Beziehungen mit den paläst. Bronzemünzen, namentl. aber mit den Oelampullen in Monza zu dem Ergebnisse, beide Enkolpien müssten ebenfalls in Palästina gearbeitet sein: „der Typus Christi, sowohl im Brustbilde, wie in den Wunderszenen, die Art der Anordnung und Charakteristik der 12 Apostel, endlich die streifenförmige Anordnung der Darstellungen ist identisch. Wir werden daher kaum irre gehen“, so folgert Strzygowski a. a. O. S. 110 mit vollem Rechte, „wenn wir die Goldmedaillons aus Adana als um 600 in Palästina oder einem benachbarten Kunstkreise entstanden ansetzen“. Mit diesem „benachbarten Kunstkreise“ denkt Strzygowski offenbar an Aegypten. Auf Aegypten deute nämlich wahrsch. die der Geburtsszene beigegebene Inschrift ΠΑΟΝΙ, wonach, falls dies als παχῶνι zu lesen ist, die Geburt Christi auf das bis jetzt anderswo als in Alexandria (Aegypten) nicht nachgewiesene Datum des 25. Mai fiele, ferner die einzig hier dargestellte Flucht der hl. Familie nach Aegypten, endlich sei „nicht zu übersehen, dass der Typus der Verk. auf unseren Enkolpien mit dem syro-paläst. nicht übereinstimmt“ (S. 112). Was nun den letzten Punkt, den von dem gewöhnlichen paläst. abweichenden Typus der Verk. betrifft, so verliert er jede Bedeutung durch die Thatsache, dass der Typus der annuntiatio mit stehender spinnender Madonna jedenfalls nicht der allein herrschende war, wie die o. bespr. Terrakotte beweist mit der Madonna an der Quelle. Mindestens ebenso leicht aber ist möglich, dass man daneben auch das Schema mit der (beim Spinnen) sitzenden Maria kannte, zumal der apokr. Text es fordert. Die Darst. der Flucht n. Aegypten beweist gar nichts; denn bekanntlich bietet das, bis jetzt wenigstens bekannte, älteste Beispiel einer bildlichen Darst. aus dem ägypt. Sagengewebe, das sich um das Leben des jugendl. Jesus gesponnen, der Triumphbogen von S. Maria Maggiore — in Rom (s. o. S. 8 und vor allem unten § 27, I)! Wenn man nun beachtet, dass die ganze Anordnung und alle einzelnen Szenen in völliger Harmonie mit denjenigen der paläst. Oelampullen erscheinen, so vermag die ohnehin ungewisse Erklärung des παονι bei der Geb. Chr. das Resultat nicht zu erschüttern, dass auch die beiden Goldenkolpien aus Adana in Palästina gearbeitet sind und zwar — ein Grund zur späteren Ansetzung liegt nicht vor — in ungefähr der gleichen Zeit wie die monzeser Oelfläschchen.

Hand vor die Brust haltend, während die l. erhoben ist und das Ende eines dicken Fadens hält, der in einem am Boden stehenden Korbe verschwindet. Rechts daneben sieht man einen E. mit Flügeln und Nimbus, gekleidet in Tunika und Pallium, unter dem die l. Hand sichtbar wird, während die r. n. l. hin den latein. Sprechgestus macht. Zu beiden Seiten des E. steht ΧΕΡΕ ΚΑΙ ΧΑΡΙΤΟΜΕΝΙ Ο ΚΥΡΙΟϹ ΜΕΤΑ ϹΟΥ d. i. die Anrede des E. bei der Verk. an Maria: Χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ κύριος μετὰ σοῦ nach Lc 1 28"[1] und den apokr. Evglien-Parallelen. Diese Begrüssungsformel, die auf den syro-paläst. Denkmälern in der Regel hinzugesetzt ist, bezeugt übrigens ausdrücklich, was zumeist aus dem Bilde selbst zu erkennen ist, dass die Künstler stets den ersten Moment des Ereignisses im Auge hatten, wo der E. zur Jungfrau herantritt und sie begrüsst.

Die Anrede des E., wenn auch nur in abgekürzter Form durch ΧΕΡΕ bezeichnet, findet sich wieder auf einem der in Monza aufbewahrten paläst. Oelfläschchen[2], das in sieben Rundfeldern die Lebensgeschichte Jesu von der Verk. bis zum Triumphe nach der Himmelfahrt enthält. Der in Tunika und Pallium gekleidete, mit Nimbus und ziemlich langem Haare versehene Ee. Gabriel schreitet v. l. heran, mit erhobenem r. Arme die ebenfalls nimbierte Maria anredend. Die Jungfrau hat sich von dem hinter ihr befindlichen Lehnsessel erhoben, empfängt also stehend die Botschaft des E.; an ihrer l. Seite sieht man einen Korb, aus welchem sie mit der l. Hand einen Faden zieht, während sie die r. an die Brust legt.

Dies ist nun der Typus unserer Szene, welchen Strzygowski[3] als den spezifisch syro-paläst. erkannt hat. Hier ist die Madonna stehend aufgefasst. Sie ist stets verschleiert und in der Regel mit Spinnen beschäftigt. Der E. hat, wie sie, regelmässig den Nimbus; in den Schlussminiaturen des Etschmiadzinevgliars[4], in dem Codex Syriacus des Rabulas zu Florenz[5] und auf drei, nicht vor dem

---

[1] Strzygowski a. a. O. S. 101.

[2] Garr. t. 433, 8.

[3] Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 44, 71.

[4] Strzygowski a. a. O. S. 68ff. hat, vor allem durch eine Vergleichung mit den Miniaturen des Rabulas-Evgliarium (s. Anm. 5) und den Oelfläschchen von Monza, nachzuweisen versucht, dass die Miniaturen am Schlusse des Etschmiadzin-Codex noch vor denen des Rabulas in der 1. Hälfte des 6. Jahrh. gemalt wurden, und überzeugend dargethan, dass sie in Syrien entstanden sind. Sie enthalten 3 Szenen mit Engeln:

1. Die Verk. an Zacharias (Taf. V, 1); s. u. § 11.
2. Die Verk. an Maria (Taf. V, 2).
3. Die Anbetung der Magier (Taf. VI, 1); s. u. § 5.

[5] Garr. t. 130, 1. Roh. de Fleury a. a. O. I, Pl. III. Vgl. N. Kondakoff,

6. Jahrh. geschnittenen paläst. Sardonyxcameen im Cabinet des médailles zu Paris[1], welche wiederum mehr oder weniger ausführlich den E.-gruss beigeschrieben haben, trägt der E. in der Verk.-szene stets den einfachen Stab in der L., nur auf dem gen. Oelfläschchen von Monza fehlt er ihm[2]; ausserdem legt sich, wiederum ausser auf der monzeser Oelampulle, eine Taenie um das ziemlich tief in den Nacken fallende Haar, der Körper ist in Unter- und Obergewand gehüllt.

Nicht allein in Bezug auf die Verk., sondern in Bezug auf den gesamten Kreis seiner sieben, das Leben Christi bis zu der Auferstehung schildernden Darst. schliesst sich zeitlich wie lokal mit den syro-paläst. Kunstdenkmälern, insonderheit mit den soeben bespr. monzeser Oelfläschchen aufs engste zusammen der in seiner Art einzig dastehende Goldring, der i. J. 1872 in Syrakus gefunden und jetzt im Museum von Palermo aufbewahrt ist[3]. Die erste der

Histoire de l'art byzantin, 2 Bde., Paris u. London 1886. 1891, I, S. 121 ff. Der Codex, welcher 14 Blätter mit Miniaturen enthält, ist i. J. 586 [nicht 596, wie es bei Rob. Forrer u. Gust. A. Müller, Kreuz u. Kreuzigung Christi, Strassb. i. E. u. Bühl (Baden) 1894 S. 20 heisst] von dem syr. Mönche und Kalligraphen Rabulas im Kloster S. Johann zu Zagba in Mesopotamien vollendet und i. J. 1497 in die Laurentiusbibl. zu Florenz (Nr. 56) gekommen. Ueber seine Gesch. im MA vgl. Kondakoff a. a. O. S. 121 Anm. 3. Schmid a. a. O. S. 13f. Nr. 21.

[1] Garr. t. 478, 29. 30. M. Chabouillet, Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la bibl. imp., Paris 1858, Nr. 262—264.

[2] Der l. Arm ist zwar inf. der Profilstellung des E. (n. r.) verdeckt; gleichwohl scheint der Stab nicht beabsichtigt, da auch die anderen E. auf diesem Fläschchen ihn nicht haben.

[3] Ant. Salinas, Del real museo di Palermo, Pal. 1873, Tav. A 1, dazu S. 57 f. Derselbe und G. Romano im Archivo Stor. Siciliano 1878, fasc. I S. 92 ff., ausserdem Salinas' Bericht in RB 1888/1889 S. 84 f. N. Kondakow, Gesch. u. Denkmäler der byz. Emails (Samml. A. W. Swenigorodskoi, Byz. Zellen-Emails), Frankf. 1892, S. 264 Abb. 90. Vgl. auch Schultze, Die Katakomben S. 213. Die 7 Szenen sind: 1. Mariä Verk., 2. Mariä Begegnung mit Elisabeth, 3. Geburt Christi, 4. Anbetung der Magier, 5. Taufe Christi, 6. Kreuzigung (Christus in der Mitte, zu beiden Seiten die bis auf den Leibschurz nackten Schächer). Schultze sieht in dieser Szene irrtümlich „die Verurteilung Christi (ecce homo)", 7. Auferstehung: die Frauen am Grabe. Man hat nun vermutet, die auf dem Siegel des Ringes sich findende, dem Psalm 5 13 entnommene Inschrift: ὁς ὅπλον (statt ὡς ὅπλῳ) εὐδοκίας ἐστεφάνωσας ἡμᾶς, welche 3 Figuren, nämlich Christus und ein von diesem gesegnetes kaiserl. Paar umrahmt, weise hin auf die i. J. 612 verstorbene Gemahlin des Kaisers Heraclius Namens Eudokia und auf byz. Ursprung des Ringes. Allein ist schon die Vermutung bez. des ursprünglichen Besitzers durch nichts zu begründen, so erscheint es mir andererseits zweifellos, dass der Ring aus Syrien-Palästina stammt. Vergleicht man namentlich die 1., die 2., die 3.. die

den Reif schmückenden, in Zellenemail ausgeführten Szenen zeigt l. die stehende Maria; sie „hält in der L. einen Wollknäuel, unter diesem steht ein Korb mit Garn, die erhobene R. deutet ihr Erstaunen über die Verk. des vor ihr stehenden E. an“ [1]. Dieser ist gleich Maria nimbiert, beflügelt und in der gewöhnlichen Weise bekleidet.

Stehend empfängt Maria den E. auch auf dem zweiten in Monza aufbewahrten (unedierten) paläst. Terrakottenmedaillon [2]. Nach Barb. de Montault [3] „on y distingue sur le côté l'ange nimbé et volant, qui parle à la Vierge, debout et nimbée. A la partie inférieure on dirait des flammes, mais c'est évidemment de l'herbe, afin d'indiquer que la scène se passe dehors“. Ob Barb. de Montault hier richtig gesehen hat, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls erwartet man auch auf diesem Monumente irgend eine Andeutung, dass Maria spinnt, und so wird denn auch in dem, was Barb. de Montault als Flammen bzw. als Gras bezeichnet, thatsächlich nichts anderes zu erkennen sein als ein mit Garn gefüllter Korb der Madonna. So viel ist aber zweifellos, dass sie steht, wodurch die Zugehörigkeit des Medaillons zu der paläst. Gruppe ausser Frage gestellt wird.

Die Komposition (mit der stehenden Maria) blieb nun aber nicht auf Palästina-Syrien beschränkt; vielmehr wanderten mit den von den Pilgern aus dem hl. Lande mitgenommenen Reliquien, wie Terrakotten, Oelfläschchen und dergl., auch die darauf befindlichen Bildtypen in alle Lande, die man um so viel lieber und eifriger nachahmte, als das hl. Land allen anderen Gebieten der Erde an Ansehen voraus war.

So begegnet denn das paläst. Schema der annuntiatio Mariae auch in der byzantin. Kunst. Auf der in Ostrom und wohl in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. geschnitzten Elfenbeintafel im Palazzo Trivulzio zu Mailand [4] steht vor einem architekton. Hintergrunde r.

---

letzte Szene mit den entsprechenden auf den paläst. Oelampullen, vor allem mit Garr. t. 433, 8, so sieht man sich bei der bis zur Identität gehenden Uebereinstimmung der Kompositionen im ganzen wie im einzelnen mit unabweisbarer Notwendigkeit zu jenem Schlusse gedrängt. Was die Datierung des Ringes betrifft, so reicht seine Entstehung ebenfalls nicht über diejenige der monzeser Oelfläschchen, also über die Mitte des 6. Jahrh. zurück, doch ist er auch kaum später als zu Beginn des 7. Jahrh. verfertigt.

[1] Kondakow a. a. O.

[2] S. o. S. 66 Anm. 4.

[3] Vgl. a. a. O. S. 136.

[4] Garr. t. 453, 1. Vgl. SE, S. 177 ff.

zwischen zwei reich verzierten Säulen die verschleierte Maria auf dem Trittbrette ihrer Kathedra; das Körbchen mit Spindeln am Boden r. neben dem Sessel zeigt hin auf die Arbeit der Maria. Der E. tritt ganz in der bekannten Weise auf; er schreitet v. l. heran; sein reiches, über den Nacken herabfallendes Lockenhaar hält eine Binde zusammen, ein einfacher Nimbus umfliesst sein Haupt, wie das der Maria, Dalmatika und Pallium bilden seine Gewandung, Sandalen seine Fussbekleidung. Gabriel sowohl wie Maria sind durch die über ihnen beigefügten Inschriften ausdrücklich genannt[1].

Von besonderer Bedeutung ist nun aber, dass das paläst. Schema mit stehender Madonna auch von der Kunst des Westens aufgenommen ist. Ein kleines, aber nicht unwesentliches Zeugnis für die Bedeutung der Syrer im Abendlande bietet ein in der Armería real zu Madrid aufbewahrter, etwa im 6. oder in der 1. Hälfte des 7. Jahrh. geschnittener Stein aus dem Schatze von Guarrazar[2]. Er ist von grüner, durchsichtiger Farbe, „aunque no lo bastante para ver al través de ella los objetos, que es á lo que se llama trasluciente, la cual, algo más estrecha en su parte superior que inferior, se eleva hácia el centro, por lo que podemos llamar su anverso, presentando, aunque no con determinado drista, dos facetas . . . y en ambos lados de dicho anverso lleva toscamente grabadas dos figuras, en que el artista quiso representar la Anunciacion“[3]. Vor der stehenden, in Schleier und Gewand gehüllten Maria befindet sich am Boden ein mit Wolle gefülltes Körbchen, aus welchem sie den Faden spinnt. Beide Hände hat sie unter dem Gewande verborgen, den r. Fuss zurückgesetzt. Ihr naht, die R. erhebend, Gabriel; er ist beflügelt und voll bekleidet.

Merkwürdiger Weise begegnet unsere Szene mit stehender Maria auch auf dem Ruthwellkreuz[4], einem Werke angelsächsischer Plastik, das man mit Recht etwa dem 7. Jahrh. zuweist. Maria steht r. en face, spinnt aber nicht, sondern hat voll ehrfurchtsvoller Scheu die beiden Arme über der Brust zusammengelegt; wie sie ist

---

[1] Ueber die Darstellung der Verk. an Maria in der späteren byz. Kunst vgl. Strzygowski, a. a. O. S. 44.

[2] Museo español de Antigüedades, T. III (Madrid 1874) Taf. zu S. 113ff. Nr. V. VI, dazu S. 123f. (der Text ist fast gänzlich wertlos).

[3] Museo español a. a. O.

[4] KGChK, S. 613, Fig. 479, dazu S. 612ff. Frederik Kammerich, Aelteste christl. Epik d. Angelsachen, Deutschen und Nordläuder, aus d. Dän. übers. von A. Michelsen, Gütersl. 1874, S. 31ff., mit Tafel.

auch der l. stehende und leicht ihr zugewandte E. nimbiert, ferner ist er beflügelt und trägt Dalmatika und Pallium.

Vor allem wichtig und bedeutsam aber ist, dass die altchristl.-lombardische Kunst in Oberitalien, namentlich die Elfenbeinschnitzschule in Monza, die aus Palästina ihr übermittelten Kunstwerke für ihre Kompositionen eifrigst zum Muster nahm. So finden wir denn auch auf einem der aus dem Elfenbeinatelier in Monza hervorgegangenen Denkmäler, nämlich der früher Cospi'schen Tafel des Museo civico zu Bologna[1] in dem obersten der drei, durch querlaufende Ornamentleisten geteilten übereinanderliegenden quadratischen Felder l. die Verk. an die stehende Madonna. Der Jungfrau, die eine Spindel in der l. Hand hält, während sie die r. nach aussen geöffnet vor die Brust erhebt, naht v. r. der E. Am Boden befindet sich zwischen beiden ein mit Purpurwolle hochgefülltes Körbchen. Der E. trägt Aermeltunika und Pallium sowie Nimbus; seine R. hat er sprechend gegen Maria erhoben, in der L. hält er den auf der Schulter liegenden Kreuzstab.

Von Oberitalien aus, möglichenfalls aber auch durch direkte Vermittelung[2], gelangte das paläst. Schema der Verk. auch in die karolingische Kunst. Das bezeugt u. a. eine wieder in der Sammlung Trivulzio befindliche Elfenbeintafel[3]. In dem viereckigen Relieffelde, das von einem mit Akanthusblättern verzierten Bande umsäumt ist, steht r. Maria, verschleiert, mit der Spindel in der l. Hand. L. vor ihr steht ein Jüngling mit vorgesetztem l. Fusse, der mit ihr redet und einen Stab in der L. hält, dessen Kopfende in einen aufgeschlagenen Blütenkelch endet. Das Ganze ist offenbar die Verk.-szene; doch welch ein Unterschied gegenüber den bisher betrachteten Monumenten! Schon der massive Stil, die gedrungene, kurze, ja plumpe Gestalt der beiden Figuren zeigt einen völlig anderen Charakter, noch mehr aber das einzelne, weniger freilich an Maria als an dem E. Gabriel hat — auch Maria — keinen Nimbus; er hat kurzes Haar, nicht mehr die Haarbinde, aber vor allem: er hat keine Flügel. Mit diesem Werke leben wir also in einer anderen Welt in Bezug auf Zeit und Ort wie in Bezug auf den Geist seines Schöpfers: es ist eine Arbeit der karolingischen Renaissance,

---

[1] SE, Taf. III, 2, dazu S. 130f.; doch ist sie nicht in der Universität.

[2] Vgl. SE, S. 162 Anm. 2.

[3] Garr. t. 459, 1; vgl. die karol. Elfenbeintafel des Berl. Museums, abgeb. bei Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi, Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche, Berlin 1888, Nr. 433, Taf. LV, dazu SE, S. 161ff.

deren Künstler bei der Bildung des E. zurückgreift auf den unbeflügelten Typus; es ist eine Schöpfung des MA, wie endlich der Lilienstab mit Evidenz beweist, da ihn die altchristl. Kunst nicht kennt, während er erst im MA das gewöhnliche Attribut Gabriels, wenn auch in einer etwas entwickelteren Form, geworden ist.

Damit haben wir also für diese Reihe die Grenze der altchristl. Darstellungen erreicht[1]. Es erübrigt nun aber noch, eine Reihe weiterer Darstellungen der annuntiatio Mariae zu betrachten, in welchen die Madonna sitzt, welche sich also nicht mehr in die zuletzt zusammengefasste Gruppe einreihen lassen. Gleichwohl schliessen sich auch unter ihnen wieder einzelne unter einem einheitlichen Merkmale zusammen.

Wir haben bereits in der Klasse der Bilder mit stehender Madonna ein Monument besprochen, das insofern allen anderen gegenüber eine Sonderstellung einnahm, als der E. Gabriel einen Kreuzstab hatte. Dieses Werk, die Elfenbeintafel zu Bologna, steht jedoch nicht allein; es kommen ausser ihm noch zwei weitere, ebenfalls der Schnitzschule in Monza entstammende Elfenbeinreliefs in Betracht, in welchen der E. auch nicht etwa den einfachen, sondern, der Gewohnheit der gen. Schule entsprechend, den Kreuz-Stab trägt. Mit demselben erscheint er nämlich zunächst auf einer Elfenbeintafel in der Sammlung der Gräfin Uwarow in Moskau, die, „angeblich auf dem Markte von Kasan erworben“, in einer russ. Publikation des Grafen Uwarow und darnach von Strzygowski[2] veröffentlicht wurde. Sie zeigt in dem oberen ihrer beiden Felder, die durch ein querlaufendes, mit einem griech. (Haken-) Kreuze und zwei demselben sich zuwendende Tauben verziertes Band von einander getrennt sind, die V. M. Maria sitzt verschleiert auf der geflochtenen Kathedra mit hoher Rückenlehne; ihre Füsse stehen auf einem Schemel; sie wendet sich im Viertelprofil n. r.; die r. Hand hat sie nach aussen zu geöffnet vor die Brust erhoben, mit der l. zieht sie Wolle aus dem vor ihr stehenden schlanken Korbe, über welchem in der Höhe ein Stern erscheint. R. steht en face, das Gesicht ganz leicht n. l. der Maria zuwendend, der beflügelte Ee., mit einer Taenie um das Lockenhaar, mit Chiton und Mantel und, wie es scheint, mit Schuhen bekleidet; die r. Hand erhebt er redend zu der Jungfrau, in der l. trägt er den Kreuzstab.

---

[1] Im weiteren Verlaufe der Kunst des MA, sowohl der des Ostens wie der des Westens, erscheint Maria bei der Verk. so häufig stehend, dass es zwecklos wäre, auf besondere Beispiele hinzuweisen.

[2] Strzygowski a. a. O. S. 43. Vgl. SE, S. 131f.

Noch ein Mal, wie bereits bemerkt, finden wir ihn mit demselben, die Geb. Chr. verkündigend, auf einer Elfenbeinpyxis, die sich jetzt im Museum zu Berlin befindet[1]. Der E. mit dem Kreuzstabe auf der l. Schulter[2], in Tunika und Pallium gekleidet, tritt v. r. her zu Maria heran; sie sitzt, mit Spinnen beschäftigt, auf einem einfachen Hausstuhle ohne Rücken- und Seitenlehnen in ihrer Kammer, die durch den im Hintergrunde aufgebundenen Vorhang angedeutet ist.

Wollte man blindlings der Abbildung Garrucci's folgen, so trüge Gabriel den Kreuzstab auch in der Verk.-szene an der r. Schmalseite des berühmten ravennat. Sark., der mit elf anderen in dem kleinen Hofe r. vom Grabmale Dante's steht[3]. Allein nicht bloss wissen die Beschreibungen nichts von einem Kreuzstabe in der Hand des E., nicht bloss lassen weder sämtliche Abbildungen noch das Original selbst die Spur eines Kreuzes erkennen, sondern ein Kreuzstab statt des einfachen Stabes[4] wäre im Kreise der ravennat. Denkmäler ein schlechterdings unmögliches Unikum. In unserem Sark.-relief sitzt Maria verschleiert und n. r. gewendet auf einem niedrigen, mit einem Stragulum bedeckten Stuhle ohne Lehne[5]; vor ihr befindet sich in der Höhe ein Spinnrocken, von welchem sie den Purpur in den am Boden stehenden, bereits vollen Korb[6] hineinspinnt. V. r. schreitet der beflügelte, mit Tunika und Pallium bekleidete E. heran, die jetzt abgebrochene r. Hand im Redegestus gegen Maria erhebend, während er die den Stab haltende L. gesenkt hat. Der Nimbus fehlt ihm hier ebenso wie auf den vier weiteren, an dieser Stelle sich anreihenden ravennat. Denkmälern[7].

Es sind vier Elfenbeine, von welchen drei der nt. Schnitzschule Ravennas angehören, während das vierte in der at. seinen Ursprung hat. An erster Stelle ist zu nennen die Darst. der Verk. auf einer

[1] Garr. t. 437, 4. Vgl. SE, S. 125f. [2] Vgl. SE, S. 126 Anm. 2.

[3] Garr. t. 344, 3. Liell a. a. O. S. 214. v. Lehner a. a. O. Taf. VII, 69. Vgl. R. Rahn, Ein Besuch in Ravenna, Jahrbb. f. Kunstwissensch., hrsg. von A. v. Zahn, I. Leipz. 1868 (auch separat: Ravenna. Eine kunstgesch. Studie, Leipz. 1869), S. 163ff., 273ff.: S. 175. — Andere Angaben über den Standort sind falsch.

[4] Diesen lässt das Original allerdings noch ganz deutlich sehen.

[5] Wenn Liell a. a. O. S. 215 „ausnahmsweise" hinzufügt, so zeigt er, dass er sich die altchristl. Denkm. schlecht angesehen.

[6] Der Korb ist immer gefüllt: offenbar soll dadurch der Fleiss der Jungfrau veranschaulicht werden.

[7] Uebrigens ist ausser diesem ravennatischen u. dem o. behandelten syrakusaner Sark. ein weiteres Beispiel für die Darst. der Verk. an Maria auf einem Sark. nicht bekannt.

der relievierten Elfenbeintafeln, die den in der Kunstgeschichte hochberühmten Thronsessel des Erzbischofs Maximianus von Ravenna (545—556) schmücken und die aller Wahrscheinlichkeit nach während der Amtszeit des Maximianus selbst für seinen Stuhl geschnitzt wurden. Gerade wegen dieser kaum zu bestreitenden sicheren Datierung ist die Kathedra so ausserordentlich wichtig.

Maria [1] sitzt, als Matrone gekleidet, vor ihrem Hause auf einem geflochtenen Sessel mit hoher Rückenlehne und einem Trittbrette; die r. Hand hat sie vor die Brust, die l., in der sie zwei Spindeln hält, über den Schooss weg auf die äussere Seitenlehne des Thronsessels gelegt. Vor ihr steht ein mit Gewebe, der Frucht ihres Fleisses, hochgefüllter Flechtkorb. V. r. naht ganz leise auf den Zehenspitzen der Ee. Gabriel, der, in Dalmatika, Pallium und Sandalen gekleidet, mit einer Taenie um das dichte Lockenhaar, die R. sprechend erhebt, in der L. dagegen den einfachen Stab trägt.

Nahezu identisch, sowohl bez. der ganzen Komposition wie der einzelnen Personen, wenn man von nebensächlichen Modifikationen absieht [2], ist die Verk. dargestellt in dem oberen Seitenfelde l. auf der Marientafel der in der Pariser Nationalbibl. befindlichen Evgliendeckel [3].

Als dritte gehört hieher die Verk.-szene auf dem zweiten der gegenüber den Pariser etwas jüngeren Deckel des Etschmiadzinevgliars [4]. Auch hier bildet sie den Beginn der auf der Marientafel dargestellten Ereignisse. Die Jungfrau sitzt verschleiert auf einem Sessel mit hoher Rücklehne n. r., den Kopf en face drehend; sie legt die l. Hand, in der sie zwei Spindeln hält, über die äussere Seitenlehne der Kathedra, die, abweichend von der Maximianstafel und dem Pariser Deckel, kein Suppedaneum hat; in ihrer Ueberraschung und Furcht erhebt Maria die nach aussen geöffnete Hand an die Brust. V. r. her kommt Gabriel im Unter- und Obergewande, mit der Binde um das Haar und dem Stabe in der L., die R. im Redegestus zu Maria erhebend. Er steht auf dem l. Beine auf, während das r., nachgezogen, nur mit den Zehen den Boden berührt; die Flügel sind, wie gewöhnlich, gesenkt.

Im einzelnen etwas variiert ist das Schema der Verk. auf der

[1] Garr. t. 417, 1; vgl. SE, S. 86 ff.

[2] Nämlich von dem ohnehin nicht sehr in die Augen fallenden architekton. Htrgr., ferner von dem auf der Pariser Tafel wegen der viel kleineren zur Verfügung stehenden Bildfläche fehlenden Korbe, auch davon, dass Maria hier die r. Hand im Redegestus erhebt, und endlich von dem Umstande, dass Maria mehr en face gedreht ist, so dass ihre Haltung noch gezwungener erscheint.

[3] Garr. t. 458, 1. 2. Vgl. SE, S. 97 ff.

[4] Strzygowski a. a. O. Taf. I, 1. 2. Vgl. SE, ebda.

aus der at. Schnitzschule Ravennas hervorgegangenen Pyxis in Kertsch[1], deren Entstehung wie die der Etschmiadzindeckel bereits in das 7. Jahrh. fällt. Maria thront in strenger Vorderansicht, r. neben ihr steht der Garnkorb, darüber schwebt v. r. der beflügelte, in Unter- und Obergewand gekleidete E. herbei, um sich der ihm aufgetragenen Botschaft zu entledigen.

Der Kreis der ravennat. Verk.-bilder schliesst sich, wenn wir endlich hinweisen auf zwei, in Abbildungen leider nicht vorliegende Reliefs am Campanile von S. Apollinare nuovo, in denen Maria ebenfalls sitzt und spinnt, während Gabriel ihr naht[2].

Nachdem Ravenna über zwei Jahrhunderte hindurch, seitdem Honorius hier seine Residenz aufgeschlagen, die eigentl. Zentralstätte des Westens, insbes. in Bezug auf die Pflege der bildenden Kunst, gewesen war, trat neben der namentlich in Monza blühenden Lombardenkunst etwa mit dem 7. Jahrh. auch Rom wieder ein[3], und hier finden wir denn auch die letzte bekannte Verk.-szene, welche die altchristl. Kunst des Westens geschaffen. Es kommt hiebei in Betracht eine Mosaikdarst., die an der Spitze eines Zyklus sich befand, der, nur in Zeichnungen aus dem Anf. des 17. Jahrh. erhalten, die vita Christi veranschaulichte und von Johann VII. (705—707) im Oratorium der hl. Jungfrau in S. Peter geschaffen war[4]. Maria sitzt auf einem Thronstuhle mit Rückenlehne[5]; Gabriel naht ihr

---

[1] SE, S. 93 Fig. 6.

[2] Ueber das Alter dieses Rundturmes sind die Ansichten geteilt; die Reliefs mögen dem 5. bis 6. Jahrh. zuzuweisen sein. Vgl. SA, S. 86. KGChK, S. 234.

[3] Vgl. SE, S. 65.

[4] Garr. t. 279, 1. 280, 1. Vgl. KGChK, S. 421f.

[5] Wenn auch der Zeichner nichts andeutet, so darf doch als ziemlich sicher angenommen werden, dass Maria in der L. 2 Spindeln hält. Diese Annahme fordert ein Blick auf die Verk.-szene am Triumphbogen von S. Nereo ed Achilleo in Rom (Garr. t. 284) aus der Zeit Leo's III. (795—816), welche offenbar die genaue Kopie des Bildes in der Kapelle Johann's VII. darstellt. — Leider fehlt die V.M. auf der Thüre von S. Sabina auf dem Aventin; gleichwohl ist im höchsten Masse wahrsch., dass von dem 4. Jahrh. an auch in Rom selbst ausnahmslos der apokr. Bericht als Vorlage diente, dass jedoch nur der Spinntypus zur Darst. kam, nie die Verk. am Brunnen. Dass aber sonst im Abendl. der andere Typus nicht vergessen wurde, beweist z.B. das, freilich unter völliger Abhängigkeit von byz. Vorlagen entstandene, Mosaik von S. Marco in Venedig aus dem 13. Jahrh. (Roh. de Fleury, L'Évangile Pl. VIII, 1; es gehört nicht dem 11. bis 12. Jahrh. an, wie Woltmann (A. Woltmann und K. Woermann), Gesch. der Malerei, 3 Bde., Leipz. 1879—1888, I, S. 336 sagt: vgl. Tikkanen a. a. O. S. 87ff., bes. S. 96ff.), wo der E., ausser mit Flügeln und Nimbus auch mit dem Stabe ausgerüstet, nur in Halbfigur sichtbar, zu der am Brunnen schöpfenden Maria heranschwebt, um ihr hier die Geburt Jesu zu verkündigen.

sprechend, mit dem Stabe ausgerüstet, der ihm drei Jahrhunderte zuvor in S. Maria Maggiore noch fehlte; ein Nimbus umstrahlt sein Haupt[1], Tunika und Pallium bilden seine Bekleidung.

An den Ausgang der altchristl. Kunstaera im Osten werden wir versetzt, wenn wir zum Schlusse die neuerdings zu Tage gekommenen und erst allmählich der Forschung zugänglich gemachten Denkmäler aus Oberägypten in Bezug auf Verk.-szenen durchmustern. Zunächst begegnet die Verk. an Maria „auf einer vielfarbigen byzantin. Wirkerei des ca. VII.—VIII. Jahrh.“[2], welche zusammen mit den reichen Kunstresten in dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis gefunden ist. Maria, in halbem Profil n. r. gewandt und mit breitem Nimbus ausgestattet, sitzt auf einer Polsterbank; die l. Hand legt sie an den Schleier, mit der r. dagegen hält sie einen federkielartigen, unten etwas ausgebogenen und, wie es scheint, gedrehten Gegenstand: es ist ohne Zweifel in rohester Darst. die Purpurwolle, welche Maria zum Faden spinnt, so dass auch hier der Anschluss an den apokr. Bericht gewahrt ist. Zu der Jungfrau spricht der r. en face in der Luft stehende beflügelte E.; sein kleiner Körper ist von dem langen, eng anliegenden und unter den Füssen in zwei schwalbenschwanzartig auseinanderstehende Zipfel[3] ausgehenden Gewande völlig verdeckt; nur der r. Arm, im Redegestus erhoben, ist sichtbar; der verhältnismässig grosse Kopf ist von einem schmalen Glorienscheine umrahmt. Trotz der etwas eigentümlichen Darst., die wegen der höchst ungeschickten Behandlung des Gewandes an einen Vogelkörper erinnert, ist der E. doch durchaus als jugendlicher Flügelmensch aufgefasst.

Mit den Wirkereien aus Achmim hat sich nun aber auch die allerprimitivste Form der V. M. erhalten, die überhaupt möglich und die als solche nur innerhalb des Szenenkreises erkennbar ist, in welchem sie erscheint. Ein auf einer Tunika aufgesetzter Streifenclavus[4] zeigt in dem obersten Felde die Figur Christi[5], in dem dar-

---

[1] Wahrsch. trug er auch eine Taenie.

[2] Forrer, Die frühchristl. Altert. S. 26 Fig. 19.

[3] Das Gewand der Maria zeigt hinter dem r. Fusse einen ebensolchen Zipfel.

[4] R. Forrer, Röm. u. Byzantin. Seiden-Textilien aus d. Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Strassb. i. E. 1891, Taf. XIV 1—4, dazu S. 17f. Die frühchristl. Altert. Taf. XVI 22, dazu S. 26.

[5] Der Kreuznimbus, den er trägt, lässt ihn als solchen bestimmt erkennen. Etwa an einen der Heiligen zu denken, denen er gelegentlich auch gegeben ist (vgl. z. B. das auf dem Mons Coelius in Rom gefundene, jetzt in der Vaticana aufbewahrte silberne Fläschchen mit Pt. und Pl., Garr. t. 435, 2, dazu RB 1868 S. 356), ist hier schon wegen des Zus.-hanges mit den folgenden Bildern ausgeschlossen.

unter liegenden Felde steht ein E., wie alle Gestalten des Gewebes, in ziemlich plumper Form und schematisch ungelenker Ausführung. Der E., mit rundem Gesicht in Frontstellung, trägt den Nimbus, anliegende Flügel, reiche Gewandung, bestehend in Tunika und Pallium; die r. Hand hat er sprechend erhoben, in der l. hält er wohl eine Buchrolle. Beachtet man, dass unmittelbar nachher die Begegnung der Maria mit Elisabeth folgt, so ist es wohl die natürlichste Erkl., dass der E. die Verk. an Maria repräsentiert.

Diese Deutung wird bestätigt durch die Thatsache, dass noch ein zweites Mal auf einer in Oberägypten ausgegrabenen Wirkerei[1] ein allein stehender E. erscheint und zwar im ersten von neun Figurentableaux, welche einen „der hervorragendsten Funde aus der fragl. Nekropole", „das grosse bischöfl. Pallium von Achmim", zieren und eine ganze, mit der Auferstehung schliessende „vita Christi darstellen"[2]. Hier ist es zweifellos, dass der an der Spitze der ganzen Reihe erscheinende E. die Verk. an Maria versinnbildlichen soll. Er wendet sich n. l., „trägt grüngelb gestreifte lange Flügel, gelben Nimbus, gelben Ueberwurf und blau-gelb gestreiftes Untergewand, an den Füssen blaues Schuhwerk"[3], in der Hand seines über die Brust gelegten l. Armes einen gelbgefärbten Gegenstand, der am natürlichsten wiederum als eine, allerdings etwas missglückte Buchrolle zu fassen ist.

Wenn Forrer[4] dieses mit der vita Christi geschmückte Pallium, freilich ohne jede Angabe eines bestimmten Grundes, bezeichnet als „ein direkt vom Papste einem ägypt. Erzbischof verliehenes Insignum (! ?)[5], demgemäss also italo-römisches (vielleicht ravennatisches) Kunstwerk", so dass wir mit dessen Verk.-bilde wieder auf italischem Boden stünden, so kann dieser Behauptung schon jetzt entgegengehalten werden, dass die nur in Aegypten wieder sich findende Versinnbildlichung der Verk. allein durch den E. nicht nur nicht für sie, sondern gegen sie spricht.

§ 2. Tobias.

In den ersten Jahrhunderten der altchristl. Kunst, also namentlich in den Katak.-malereien, aber auch auf Goldgläsern und sonst

[1] Forrer, Seiden-Textilien Taf. XVI, 1, dazu S. 19ff. Die frühchristl. Altert. Taf. XVI, 1, dazu S. 26.

[2] Forrer-Müller, Kreuz u. Kreuzigung S. 18.

[3] Forrer, Seiden-Textilien S. 21.

[4] Forrer-Müller, Kreuz u. Kreuzigung S. 18; Forrer, Seiden-Textilien S. 21; s. u. unter § 8.

[5] Bereits von Grisar, RQS 1894 S. 14, mit „sic" moniert.

sieht man nicht gerade oft, so doch hin und wieder einen nackten oder mit kurzer gegürteter Tunika oder mit Lendenschurz bzw. Chlamys bekleideten noch knabenhaften Jüngling[1]; zuweilen sitzt er auf einem Steine am Wasser, um mit der Angel einen Fisch herauszuziehen[2], ein anderes Mal trägt er in der l. Hand den Wanderstab, in der r. den Fisch an einer Schnur[3] oder an den Hinterflossen[4]; wiederholt sehen wir ihn sodann dem Fische in den Rachen greifen, als wollte er etwas herausholen[5].

Beachtet man nun, dass diese Figur, wenn sie nicht ganz allein dargestellt ist wie auf einigen kleinen Goldgläsern[6], stets im Kreise historischer Szenen erscheint[7], so ergibt sich, dass auch sie nicht etwa bloss dekorative oder Genrefigur ist, sondern dass auch sie ein historisches Ereignis repräsentiert. So wird jetzt in der That ziemlich allgemein angenommen, dass wir in diesem erwachsenen Knaben mit dem Fische den jungen Tobias zu erkennen haben[8], der

---

[1] Garr. t. 5, 2. 7, 2. 27. 68, 2. 73, 2. 171, 1. 173, 10 u. s. w.

[2] Garr. t. 5, 2. 7, 2.

[3] Garr. t. 27.

[4] Garr. t. 68, 2. 73, 2.

[5] So z. B. Garr. t. 171, 1. 173, 8. 9. 10. 301, 3.

[6] S. Anm. 5.

[7] Garr. t. 5, 2 (Fresko der Callistkatakombe): zwischen Mose's Quellwunder und einem Mahle. t. 7, 2 (ebda.): neben der Taufe Chr. und dem geheilten Gichtbrüchigen. t. 27 (Deckengem. im Coemeterium der hl. Caecilia): in der Mitte Noah, in den 4 Lünetten an den Seiten der Decke 2 Mal Jonas (übrigens beide Male nackt und unbärtig, cf. Jos. Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Freib. i. B. 1891, S. 34), dazwischen auf der einen Seite Hiob, gegenüber der Fischer-Knabe. t. 171, 1: Goldglas mit dem Wunder von Kana, den drei Männern im Feuerofen, der Heilung des Gichtbr., schliesslich dem Knaben mit gegürteter Tunika, den r. Arm dem Fische in den Rachen steckend. t. 301, 3: Sark.-deckel mit Abr. Opfer, dem geheilten Gichtbr., Jonas und der 4. Darst.: der Knabe, der dem mächtigen Fische in den Rachen greift.

[8] Hasenclever a. a. O. hält bei t. 27 „die Beziehung auf Tobias an sich immerhin" für „noch möglich . . . Man könnte dabei wohl an Tobias denken, aber mit demselben Rechte auch an andere bibl. Szenen, wo Fische vorkommen, z. B. an die Gesch. vom Stater (Mt. 17 24 ff.)." Bei Garr. t. 68, 2. 73, 2, Fresken, die sich beide in SS. Trasone e Saturnino befinden, ist die Deutung auf Tob. „sicherlich unrichtig"; im 1. Falle hält es Hasenclever für „das Wahrscheinlichste, dass auch dieser Knabe mit dem Hunde nur eine Andeutung ist von Jagd und Fischfang, einem Lieblingssport des Verstorbenen"; das 2. Bild wird mit der Bemerkung abgethan: „Figuren, welche Fische in der Hand tragen, — wohl Szenen aus dem Fischhandel — finden sich auch in dem antiken Gräberschmuck" (S. 221 f.). Wie letzteres ein Grund sein soll gegen die Annahme, in unseren Bildern sei die fragl. Figur Tobias, ist mir ein Rätsel. Und wenn man das eine Mal, genötigt durch die Thatsache, dass der Knabe mit dem Fische im

in dem gleichnamigen at. Apokryphon wiederholt παιδάριον[1] genannt ist oder παιδίον[2]. Die Darstellungen beziehen sich also insgesamt auf das Ereignis am Tigris Tob 6 1 ff., die Variationen auf die einzelnen Stadien dieses Ereignisses: er fängt den Fisch, er trägt ihn hinweg, er nimmt Herz, Leber und Galle heraus[3], um letztere nach Hause zu bringen zu seinem blinden Vater, der durch dieselbe geheilt wird[4].

Welche Bedeutung nun dieses Wunder des Tobias für den altchristl. Unsterblichkeitsglauben hatte, erkennt man daran, dass in Gebeten wiederholt auch Tobias genannt ist als Beispiel der helfenden und errettenden Macht Gottes. So ruft der Gläubige in dem ersten der unter Cyprians Namen gehenden Gebete Gott an um Schutz gegen die Drohungen und trügerischen Lockungen des Teufels „et sicut Tobiae adfuisti, ita mihi adesse digneris“, oder in einem zweiten Gebete: Exaudi me orantem sicut exaudisti Tobi et Sarram, dum orarent in atrio domus suae: tunc obtulit pro eis Raphael angelus orationem eorum: sic et audias preces meas etc.[5]. So wird es auch aus solchen Aeusserungen, wie den angeführten, vollkommen verständlich, wenn man den jungen Tobias mit dem Fische in den altchristl. Bilderzyklus aufnahm, dessen Galle unter dem Beistande des E. seinem Vater wunderbar das Augenlicht wieder geschenkt und dessen Leber die Sara von dem bösen Dämon Asmodi befreit hatte[6].

Kreise rein historischer Bilder erscheint, es als „an sich immerhin noch möglich“ zugeben muss, dass „auch der Mann mit dem Fisch ein bibl. Subjekt bildet“ (ob Tob. oder Pt. in der Staterszene, ist zunächst gleichgiltig), so widerspricht es doch allem Pflichtgefühle gegenüber der Analogie, wenn man dort, wo dieselbe Figur wieder begegnet, in ihr „nur eine Andeutung von Jagd und Fischfang, einem Lieblingssport des Verstorbenen“, sehen will und im anderen Falle wieder eine Szene aus dem Fischhandel oder eben „Figuren, welche Fische in der Hand tragen“! Die Analogie fordert schlechterdings, dass wir überall in der betr. Figur dieselbe Person erkennen. Dass natürlich die ganz anders gearteten Fischfangdarstellungen auf dem bekannten Lateransark. (Garr. t. 307, 1. Joh. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im christl. Museum d. Laterans, Leipz. 1890, Nr. 119; vgl. ferner Garr. t. 370, 2. 371, 4. 393, 4) Genreszenen sind, ist klar.

[1] Tob. 5 16. 6 2 u. ö.

[2] Tob. 4 3. 4. 5. 12. 5 17 u. ö.

[3] Auch auf einer Lampe ist Tobias einmal dargestellt, wie er dem Fische die Galle auszieht: bis jetzt das einzige bekannte Beispiel einer Darst. dieser Szene auch auf Lampen, vgl. RB 1884/1885 S. 127.

[4] Vgl. Tob. 11 8; dazu v. 13—15, wo die Heilung des alten Tobias mit der Galle erzählt wird. Aus 11 9 und dazu aus 6 1 erklärt sich auch die Anwesenheit des Hundes auf t. 68, 2, die beim Stater-Wunder niemals verständlich wäre.

[5] Cypriani Opera ed. Hartel III, S. 145. 148.

[6] Tob. 3 8. 8 2. 3. 12 14.

So haben wir denn auf dem Fresko in SS. Trasone e Saturnino[1] auch nichts anderes vor uns als Tobias am Tigris, nur dass hier in der breiteren Darst. 1. zwei Szenen neben einander erscheinen und dass 2. jedesmal der E. Raphael mit auftritt[2]. Die Oertlichkeit ist klar bezeichnet durch den Flussgott auf der r. Seite. Vor diesem steht der Ee. Raphael, der schützende Reisegefährte des Tobias, in Dalmatika und Pallium, ein Jüngling ohne jegliches Merkmal seiner himml. Herkunft, ganz den Angaben des Apokryphon über sein Aeusseres entsprechend. Er wendet sich n. l. und erhebt seine r. Hand gegen den in der gleichen Richtung vorwärtsschreitenden Tobias, der seinerseits, in kurze gegürtete Aermeltunika gekleidet und einen Stock in der r. Hand tragend, den er zum Gehen gebraucht, rückwärts schaut und dabei redend seine L. erhebt. Man könnte bei dieser Geberde daran denken, der Maler habe Tob 5 7 veranschaulicht, wo Tobias zu dem E., der sich ihm als Begleiter zur Verfügung stellt, sagt: Ὑπόμεινόν με καὶ ἐρῶ τῷ πατρί. Dagegen spricht aber die deutliche Bezeichnung der Oertlichkeit durch den Flussgott, den Tigris, und so bleibt nur übrig, in der Darst. die Aufforderung des E. an Tobias veranschaulicht zu sehen, den grossen Fisch, der ihm solchen Schrecken eingejagt, aus dem Wasser zu ziehen. L. daneben ist dann die Aufforderung nach ihrer

[1] Garr. t. 73, 2. Louis Perret, Catacombes de Rome, 6 Bde., Paris 1851—1855, t. XXVI. Théoph. Roller, Les catac. de Rome, 2 Bde., Paris, t. LXXVIII.

[2] Schultze glaubte in seinen „Studien" vom J. 1880 S. 48f. die Deutung auf Tob. hier für unmöglich halten zu müssen, da „diese Interpretation" „mit dem Schrifttexte nicht in Einklang zu bringen" sei; er hat aber — freilich etwas versteckt — bald nachher seine Ansicht geändert und bereits in den 2 Jahre nach den „Studien" erschienenen „Katakomben" unser Fresko als Beispiel einer Tobiasdarst. aufgeführt. S. 138 der „Katakomben" sagt er: „Andere alttest. histor. Darst. sind: Opfer Kains und Abels, Mannaregen, Wachtelfang in der Wüste, Hiob trauernd, David mit der Schleuder und im Kampfe mit Goliath, Tobias beim Fischfang, Susanna". In der dazu gehörigen Anm. 7 S. 142 verweist er für die einzelnen Darst. auf die Abbildungen in Garr. und führt dabei t. 73, 2 an; da auf diesem Bilde sich von den oben aufgeführten Darst. nur die als Tob.-szene zu deutende findet, so folgt, dass Schultze die in den „Studien" vertretene Interpretation Marangoni's zu gunsten derjenigen Garr.'s aufgegeben hat. — Nach der Wiedergabe des Bildes bei d'Agincourt ist es freilich unmöglich, in dem E. etwas anderes als eben den E. zu sehen. Ein von ihm (T. V^{e}, Pl. VII, 3) reproduziertes Gemälde der Priscillakatak. zeigt nämlich einen beflügelten (!) E. der einen Knaben an der Hand führt, daneben einen Jüngling mit einem Fische an der Angelschnur. Offenbar hat d'Agincourt seiner Phantasie bei der Reproduktion des bei Garr. t. 73, 2 wiedergegebenen Bildes einen allzu weiten Spielraum gelassen.

Ausführung und die weitere Weisung des E. geschildert. Tobias, jetzt nur mit Lendenschurz, den er um die Hüften gegürtet, bekleidet[1] und seinen Stock auf der l. Schulter haltend, schreitet n. l. und reicht mit seiner ausgestreckten r. Hand den unmittelbar vor den Hinterflossen gefassten Fisch dem E. dar. Raphael erscheint in derselben Tracht wie vorher; er weist mit der R. auf den von Tobias gebrachten Fisch: „Da sprach der E.: Haue den Fisch von einander etc.“[2].

Die Ausführung dieser Aufforderung des E. zeigt die zweite und letzte Darst. des Tobias mit Raphael, die wir in der altchristl. Kunst nachweisen können. Dieselbe findet sich zusammen mit Mose's Quellwunder, der Auferweckung des Lazarus, zwischen dieser und dem mit der Virga ausgestatteten Christus eingeritzt auf einem wohl noch dem 4. Jahrh. angehörenden Glasbecher[3], der „im Herbst 1877 in einem Grabe vor dem Kölnthor in Bonn gefunden“ worden ist.

Tobias steht r. und greift mit der R. dem Fische in den Rachen, um der Weisung des v. l. ihn anredenden Ee. entsprechend Herz, Galle und Leber herauszunehmen, da sie sehr gut seien zur Arzenei. Raphael erscheint auch hier ohne jegliches bes. Attribut, ja sogar das Pallium, welches alle übrigen Figuren des Bechers (natürlich ausser Lazarus) über der Tunika tragen, ist ihm nicht gegeben, offenbar in der Absicht, ihn deutlich als den Reisegenossen und Diener zu charakterisieren[4].

§ 3. Die drei Hebräer im Feuerofen.

Die drei Jünglinge im Feuerofen waren in der altchristl. Kunst ein nicht unbeliebter Gegenstand der Darstellung. Kein Wunder! Auch sie waren ja von Gott wunderbar aus Todesgefahr errettet worden, und so war auch ihr wunderbares Geschick ein viel zitierter Thatbeweis dafür, dass alle Gläubigen, die auf Gottes Macht, auf

---

[1] Dieser Wechsel kann nicht auffallen; so erscheint Christus öfter bärtig und unmittelbar daneben unbärtig (z. B. Garr t. 315, 5), oder Maria als Mädchen und daneben als Matrone (Garr. t. 365, 1 a) u. s. w. — Diese 2. Tob.-szene ist übrigens auch abgeb. bei André Pératé, L'archéologie chrét., Paris 1892, S. 105 Fig. 64.

[2] Die beiden Darst. drehen sich also um die Verse 4—6 im 6. Kap. des Tob.

[3] Garr. t. 464, 9. 10. Bonner Jahrbb. LXIII (1878) Taf. V 4. 4α, dazu E. aus'm Weerth, Bonner Jahrbb. LXIV (1879) S. 128f. (Röm. Gläser).

[4] In der späteren Kunst wird Tob. gewissermassen zum Attribut Raphaels.

seine virtus, vertrauen, der Errettung aus dem Tode zum Leben gewiss sein durften[1].

Ein E.[2] war es, der, von Gott gesandt, die drei Männer vor dem Untergange bewahrte, so dass sie mitten in den verzehrenden Flammen völlig unversehrt blieben. Es ist der E., den der König Nebukadnezar selbst gesehen. „Ich sehe ja nun vier Männer frei im Feuer umhergehen, ohne dass irgend welche Verletzung an ihnen (zu bemerken) ist, und der vierte gleicht in seinem Aussehen einem Göttersohne[3]."

Wenn nun auch die altchristl. Kunst verhältnismässig selten den E. im Feuerofen mit dargestellt hat, so hat sie sich zumal in der späteren Zeit ihn doch zuweilen nicht entgehen lassen. Im 3. Jahrh. noch schwebt über den drei Jünglingen an seiner Stelle auf einem Gemälde der Priscillakatak[4]. eine Taube mit dem Oelzweige, dem Symbole des Friedens, der Rettung, wie er für Noah das Zeichen des Endes der Flut gewesen. Wohl das älteste Beispiel der Darstellung des E. unter den drei hebr. Jünglingen ist uns erhalten in dem von einem viereckigen Rahmen eingefassten Gemälde eines Arkosolgrabes der Region des hl. Eusebius bei der ersten Area der Katakombe der hl. Soteris[5]. Der E., ein unbeflügelter Jüngling, steht im Htrgr. zwischen dem mittleren Hebräer und dem an der rechten Seite und tritt durch seine hell leuchtende weisse Farbe als der göttliche Beschützer deutlich hervor.

Als solcher erscheint er am Ende des 4. Jahrh. in den röm. Katakomben ein zweites Mal, nämlich in dem Fresko eines Kubikulums in der Damasusregion der Domitillakatak., dessen Decken- und Wandmalereien aus der Zeit des Damasus stammen[6]. Dieses Bild mit den drei Männern und dem sie schützenden E. war lange Zeit in seiner wahren Bedeutung verkannt[7]. Die früheren Unrichtigkeiten und

---

[1] Vgl. Iren., Adv. haer. V 5, 2. 3. Tert., De resurrect. carnis c. 58. Commendatio animae etc. bei Le Blant, Arles S. XXVII. Const. ap. V 7. Oratio des Ps.-Cyprian, Hartel, Cypriani opera III S. 144ff.

[2] Vgl. bes. Ps.-Cyprians Oratio II 2 (ed. Hartel, III, S. 147f.): exaudi me orantem, sicut audisti tres pueros de camino ignis ardentis Ananiam Azariam et Misael: et misisti angelum tuum cum roboribus tuis, et confusus est Nabuchodonosor praepositus regni.

[3] Dan. 3 25. Ich bemerke hier, dass die at. Bibelzitate der von Kautzsch herausg. Uebers. entnommen sind.

[4] Garr. t. 77, 3.

[5] RRS, Tavole, Bd. III t. XV, Text, Bd. III S. 81.

[6] RB 1879 S. 94f.: „Le pareti e la volta sono adorne di affreschi assai svaniti di stile del secolo quarto adulto e dell' età damasiana".

[7] Vgl. Boldetti, Lib. I c. V S. 21; RB 1879 t. I—II u. S. 94, dazu RM Text zu

Schwierigkeiten sind gehoben, seitdem Wilpert infolge einer fortgesetzten gründlichen Untersuchung das, was thatsächlich dargestellt ist, erkannt hat[1]. Man sieht jetzt deutlich drei betende Jünglinge mit der oriental. Mütze und gegürteter Tunika in auflodernden Flammen stehen. Zwischen dem ersten und zweiten v. l. befindet sich ein vierter Jüngling, der durch den breiten Glorienschein vor den anderen ausgezeichnet ist. Gerade dieser Nimbus macht unzweifelhaft, dass es der E. ist; höchst wahrscheinlich trug er Dalmatika und darüber das Pallium, dessen Zipfel ihm über den l. Unterarm herabhing, während der rechte ebenfalls gesenkte Arm in der Hüftengegend n. r. über den Leib gelegt ist; beide Hände sind nicht mehr sichtbar.

Durch die beiden soeben besprochenen Katakombenbilder ist nun sicher gestellt, dass der E. im 4. Jahrh. bereits bei den drei Männern im Feuerofen mit dargestellt wurde. Eine Erweiterung der hier gegebenen Komposition zeigt nun die dritte und letzte Darstellung, die wir für das 4. Jahrh. nachzuweisen vermögen. Auf der r. Seite der Lipsanothek von Brescia, einer ebenfalls römischen Arbeit aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh.[2], sehen wir nämlich in dem mittleren und breiteren der drei Felder des oberen Szenenstreifens die drei Jünglinge in Orantenhaltung[3] im Feuerofen stehen; ganz r. steht im Htrgr. eine in Tunika gekleidete unbärtige Figur, zwei andere stehen zwischen und hinter dem mittleren und dem Hebräer auf der r. Seite; die Arme dieser drei Hintergrundsfiguren sind durch die vor ihnen stehenden Juden verdeckt, scheinen aber, wie die gesenkte Schulter andeutet, herabhängend gedacht. Anders die vierte Hintergrundsfigur, die, wie der E. auf dem zuletzt bespr. Gemälde, zwischen dem — v. l. — ersten und zweiten der drei Jünglinge im Feuerofen erscheint; sie erhebt den r. Arm bis zur Schulterhöhe so, dass seine Hand

---

den Mosaiken von S. Maria Maggiore fol. 3b Anm. 4; darnach die Abb. Liell's a. a. O. S. 211 Fig. 8 u. S. 212. Boldetti und ihm folgend de Rossi und Liell erklärten das Gemälde nach der ungenügenden Reproduktion als annuntiatio Mariae.

[1] Vgl. RQS, 1. Jhrg., 1887, S. 384, ferner Wilpert's kurzen Bericht in RB 1887 S. 45. Die neue Abb. in der RQS, 3. Jhrg., 1889, Taf. VIII 2, dazu Text S. 296 ff.; eine zweite, aber bedeutend weniger gute Abb. in RB 1887 tav. I—II. Wilpert versichert (a. a. O. S. 298) zur Entschuldigung seiner Vorgänger, er habe „selbst durch drei volle Jahre das Objekt der fragl. Szene nicht bestimmen“ können. Sehr merkwürdig aber ist, dass weder SA, S. 359, noch KGChK, S. 188, von der Enträtselung des Bildes durch Wilpert etwas wissen.

[2] Garr. t. 443. Vgl. SE, S. 39 ff.

[3] Die durchgängig betende Haltung der Hebräer ist aus dem „Gesang der drei Männer“ genommen; vgl. auch SA, S. 170 f.

durch den unteren Teil des n. r. gewendeten Kopfes des Hebräers, der sich am l. Ende des Feldes befindet, verdeckt ist. Ganz besonders aber fällt auf, dass diese letzte Hintergrundsfigur um eines halben Kopfes Länge höher ist als alle anderen Personen. Nimmt man diese verschiedenen Momente zusammen, dass sie allein, ohne Nebenmann zwischen zwei Hebräern steht, dass sie denselben Platz einnimmt wie der E. auf dem entsprechenden Gemälde der Domitillakatak., ja, wie in allen folgenden Darst. der drei Jünglinge im Feuerofen mit dem E., von zwei zusammengehörigen Fällen abgesehen, dass sie durch Erhebung des r. Armes in den Vorgang eingreift, dass sie endlich durch ihre überragende Grösse geradezu als die Hauptperson aller Jünglinge charakterisiert ist, so kann nicht zweifelhaft sein, dass der Jüngling zur Rechten des mittleren der drei Hebräer der vierte Mann ist, den der König sah und dessen Aussehen einem Göttersohne glich, dass er der sie schützende E.[1] ist, durch welchen confusus est Nabuchodonosor praepositus regni[2]. Die drei anderen Hintergrundsfiguren sind nichts anderes als die Männer, welche auf des Königs Befehl die drei Jünglinge gefesselt und in den Ofen geworfen hatten, die aber durch die Feuerflamme des übermässig geheizten Ofens getötet wurden[3].

An demselben Platze wie auf dem Fresko der Domitillakatak. und auf dem Elfenbeinrelief der Lipsanothek von Brescia[4] erscheint

[1] So auch, wenn auch nur vermutungsweise, J. O. Westwood, Fictile ivories, London 1876, S. 35: „behind them (scil. the three children in the fiery furnace) stand three attendants and one larger figure, probably intended for the angel".

[2] S. o. S. 83 Anm. 2.

[3] Nach Dan. 3$_{20}$ff. KGChK, S. 503 (31.) bemerkt flgdes zu unserem Relief: „sieben Personen im Feuerofen (Odorici denkt an die Makkabäer — ob nicht vielmehr freie Behandlung der Gesch. von den Jünglingen im Feuerofen zu Babylon?)."

[4] An dieser Stelle wäre noch die Darst. eines Sark.-deckels einzuschalten, wenn die vorh. Abbildungen zuverlässig genug wären, um einer Besprechung einen sicheren Untergrund zu geben. Der Sark., zu dem der erwähnte Deckel gehört, ist unter dem Fussboden der Basilica Vaticana gefunden, gegenwärtig aber verschollen; Garr. (t. 334, 2; weitere Lit. bei Schmid a. a. O. S. 9 Nr. 14) hat ihn nach Bottari (t. XXII) kopiert. Der Deckel zeigt l. Nebukadnezar, von Kriegern umgeben und vor ihm das aufgerichtete Idol. Zwischen diesem u. der von zwei Putti gehaltenen Inschrifttafel führt ein unbärtiger Diener des Königs den letzten der drei babylon. Jünglinge n. r. zu dem aufgemauerten Ofen, in welchem die beiden anderen dem Feuer bereits preisgegeben sind. Zwischen diesen beiden in der Mitte, von denen der l. Befindliche dem eben Herangeführten die r. Hand reicht, während dieser mit der l. den Sprechgestus macht, steht ein weiterer unbärtiger Jüngling en face in Dalmatika, der seine Unterarme unterhalb der Brust übereinandergelegt hat; er unterscheidet sich von den Hebr. vor allem dadurch, dass

der E. wieder auf einer Reihe von Lampen, die sämtlich im ausgehenden 5. oder im Anfange des 6. Jahrh. gebrannt sein mögen. Die beiden Lampen, welche hier in Betracht kommen und die mir durch Abbildungen zugänglich sind[1], sind nahezu identisch. In dem Medaillon, das durch ein abwechselnd von Disken mit bis zur Peripherie laufenden Radien und Sternen verziertes Band umsäumt ist, stehen die drei Jünglinge mit phrygischer Mütze und in gegürteter Tunika; zwischen den beiden Hebräern auf der l. Seite steht der mit Nimbus ausgestattete E. über den Flammen so, dass er über die Jünglinge um ein Drittel seiner Körperhöhe hinausragt; wie die Jünglinge trägt er beide Male gegürtete Tunika manicata; seine kurzen Flügel hat er ausgespannt, die Arme auf dem vatikanischen Exemplar gesenkt und nur die Handflächen wie zum Schutze ganz wenig, auf dem afrikanischen dagegen die Unterarme wie zum Gebete stark gehoben[2].

Obwohl weitere Abbildungen fehlen, kann mit Sicherheit angenommen werden, dass auch auf den anderen Lampen das gleiche Sujet wesentlich im gleichen Schema gegeben ist. So erwähnt VICTOR SCHULTZE in seinen „Studien“[3] eine in den Katak. von Syrakus gefundene und gegenwärtig im dortigen Museum aufbewahrte christl. Lampe, auf welcher die Hebräer im Feuerofen dargestellt sind, von einem E. beschützt.

Eine zweite, in Karthago von DELATTRE gefundene Lampe zeigt „les trois Hébreux dans la fournaise assistés d'un ange. Autour, disques, poissons“[4].

Abweichend ist der Typus auf einer von P. BRUZZA der Società

er ohne Kopfbedeckung ist. Der Sark. gehört seiner ganzen Behandlung und Reliefanlage nach wie die ihm verwandten Sark. (GARR. t. 333, 1. 334, 3) noch in das 4. Jahrh. Es hindert darum an sich nichts, in der mitten in den Ofen hineingestellten Figur einen E. zu sehen — wenn man, ich wiederhole, der Kopie trauen darf. Ein Verdacht ist hier um so mehr gefordert, als eine analoge Darstellung und Komposition sich nirgends nachweisen lässt.

[1] Die eine (GARR. t. 475, 7) im Vatikan, die andere aus Afrika (MARTIGNY a. a. O. S. 340, darnach in KRAUS, R.-E. I S. 78, ferner KGChK, S. 142 Fig. 81) im Museum zu Constantine.

[2] Ein Unterschied zwischen beiden Darst. besteht auch darin, dass der r. stehende Hebräer — ganz einzig in seiner Art! — einen von HÉRON DE VILLEFOSSE, MARTIGNY (ebda.) und HEUSER (bei KRAUS, R.-E. I S. 78) als Musikinstrument erklärten Gegenstand in den Händen hält, „wohl eine Anspielung auf das Loblied, welches sie in den Flammen sangen“ (HEUSER a. a. O.). Wahrsch. ist aber die Eigentümlichkeit der afrikan. Lampe Produkt der Phantasie des Zeichners und der Erklärer. Jedenfalls stammen beide Lampen aus der gleichen Fabrik.

[3] SCHULTZE, Studien S. 134.

[4] Vgl. Revue de l'art chr., 4e S., T. IIIe, 1892, S. 134 vor No. 669 (die Lampe ist irrtümlicherweise nicht mitgezählt).

di cultori della crist. archeol. in Rom vorgelegten Lampe[1], insofern der E. hier in anderer Weise als bisher aktiv in das Geschick der Hebräer eingreift: „con le ali allontana da loro le fiamme; scena tratta fedelmente dal sacro testo“.

In den frühesten Darstellungen der Hebräer im Feuerofen fehlt der E.: die Geretteten allein verbürgen dem Beschauer die Wundermacht Gottes; im 4. Jahrh. wird der Typus erweitert durch Hinzufügung des E., er steht mit den drei Jünglingen im Feuer selbst, seine Gegenwart schon unter ihnen bewirkt die Unschädlichkeit der Flammen; etwa hundert Jahre später steht er über den Flammen und höher als die Jünglinge, um so die betenden Männer vor dem verzehrenden Feuer mit einer entsprechenden Geberde zu schützen. Aber auch hier auf den Lampen hat er noch keinerlei Attribut, auch jetzt ist es noch er selbst, der durch seine Anwesenheit das Wunder vollzieht.

Etwas, aber wohl nicht lange, nachher hält er mit seinen Flügeln die aufzüngelnden Flammen von den Personen fern, zu deren Schutze er gesandt ist, und wiederum ca. hundert Jahre später, etwa in der ersten Hälfte des 7. Jahrh., ist es das in dem Elfenbeinatelier zu Monza auch ihm, wie Christo, gegebene Attribut des wunderwirkenden Kreuzes, mit dem er rettend die Flammen hinwegtreibt. In dieser Weise hält der E. sein Kreuz in die emporlodernden Flammen auf dem grossen Elfenbeindeckel aus Murano bei Venedig, jetzt in dem Museo reale zu Ravenna[2]. Unsere Darstellung füllt das oblonge Feld, welches quer unter dem Mittelstücke mit dem von Aposteln umgebenen, thronenden Christus hinläuft. Die Hebräer, die durch die phryg. Mütze gekennzeichnet sind, stehen in Orantenstellung in den aufschlagenden Flammen; v. l. tritt der in Tunika und Pallium gekleidete E. heran und steckt seine Kreuzvirga, die er mit der vorgestreckten r. Hand am unteren Ende umfasst hält, in die hoch emporzüngelnden Flammen; den l. Arm hat er in sein Gewand gehüllt.

Ganz ebenso ist die Darst. auf einer jetzt in der Eremitage zu Petersburg aufbewahrten Elfenbeinpyxis der ehem. Basilewsky'schen Sammlung in Paris, eine Darst. unserer Szene, die im ganzen wie im einzelnen mit der Tafel von Murano durchaus verwandt ist und in stilistischer Beziehung nur insofern von dem Deckel aus Murano abweicht, als die flatternden Gewandzipfel, die grössere Unruhe in den Bewegungen in höherem Masse auf barbarische Einflüsse weisen, während die Arbeit als ganzes offenbar, wenn auch nicht von dem Deckel aus Murano selbst, so doch von Vorlagen der gleichen Schule

[1] Cf. RB 1882 S. 97.

[2] Garr. t. 456. Vgl. SE, S. 113f.

abhängig ist[1]. Wiederum erscheint, nur v. r. und in etwas hastigerem Schritte, der E., ein beflügelter Jüngling, um mit seinem Kreuzstabe das Feuer zu bezwingen; auch hier ist er mit Tunika und Pallium bekleidet, auch hier hat er den l. Arm in den Palliumzipfel eingehüllt, und endlich fehlt ihm auch hier der Nimbus.

Spätere Darstellungen der drei babylon. Jünglinge im Feuerofen (auch ohne E.) sind nicht bekannt[2]. Natürlich hat man während der ganzen altchristl. Aera auch immer wieder das alte einfache Schema der drei Jünglinge ohne jede Erweiterung der Komposition gekannt und verwendet[3]; in anderen Fällen ist der Personenapparat nur durch einen Sklaven vermehrt, welcher das Feuer schürt[4]. Dagegen gibt es auch eine Reihe von Darstellungen, welche eine vierte Person aufweisen, bei deren Deutung man zuweilen schwanken kann, bei der aber doch so viel als unzweifelhaft sich erweisen lässt, dass sie kein E. ist.

Verhältnismässig leicht liegt die Sache bei einem Fresko des Coemeteriums von S. Ermete ad clivum cucumeris[5]; der Jüngling zwischen den zwei Phrygiern auf der l. Seite kann schon deswegen kein E. sein, weil er kurze, gegürtete Tunika trägt, die bei Engeln auf Gemälden nie sich findet; ausserdem lässt sich in der Malerei kein einziges Beispiel nachweisen, wo der E. als Orant erschiene. Bedenkt man andererseits, dass seit dem 4. Jahrh. — und unser Gemälde ist nicht älter — der Verstorbene in Orantenstellung dem guten Hirten als Pendant beigegeben wird[6], der denselben in seine Gde. der Seligen einführt, dass an Stelle Noah's in der Arche öfter der Abgeschiedene tritt[7], dem die Taube den Oelzweig bringt; beachtet man ferner, dass

[1] Garr. t. 437, 1. Vgl. SE, 116.

[2] Auf den erhaltenen Elfenbein-Monumenten auch aus früherer Zeit findet sich die Szene überhaupt nicht mehr.

[3] Garr. t. 24 (Deckengem. in S. Caecilia); t. 62 (Coemet. der hl. Agnes an der Via Nomentana); t. 64, 2 (Fresko in S. Agnese); t. 82, 2 (Fresko in dem Coemet. di S. Ermete ad Clivum Cucumeris); t. 169, 1 (Patera aus Köln); t. 463, 3 (Podgoritzaschale); t. 314, 3 (Röm. Sark.); t. 382, 4 (Lateransark.); andere Sark. mit der gleichen Darst. wie t. 351, 3 (aus Manosque); t. 397, 3 (Lateran); t. 403, 6 (Soissons); t. 404, 3 (Rom) sind fragmentiert und lassen das Ganze nicht mehr erkennen; t. 448, 2 (Bronzerelief); t. 171, 3 (Goldglas).

[4] Garr. t. 71, 3 (Fresko in SS. Trasone e Saturnino); t. 397, 1 (Sark.-fragment in Toulouse); t. 397, 6 (Deckelfragment im Lateran).

[5] Garr. t. 82, 1.

[6] Garr. t. 55, 1; t. 67, 2; t. 70. 1; vgl. H. H. Bergner, Der gute Hirt in d. altchr. Kunst, Berlin 1890, S. 27.

[7] Bes. charakteristisch ist in dieser Beziehung ein Sark. im Lateran, auf welchem die Verstorbene, also eine Frau, im Kasten Noah's als Orante steht:

auch unmittelbar (links) neben den drei Hebräern im Feuerofen selbst auf einem Fresko der Priscillakatak.[1] die inschriftlich genannte Beigesetzte (GRATA) in Orantenhaltung steht, so unterliegt es nicht bloss keinen Schwierigkeiten, sondern es ist geradezu das allein Mögliche, wenn man in der betr. Person unseres Bildes den hier bestatteten Toten erkennt, dem die Errettung der babylon. Jünglinge Gottes resp. Christi Wundermacht und damit die resurrectio mortuorum[2] verbürgt.

Weit schwieriger ist die Deutung einer vierten Person bei den drei Hebräern auf einem röm. Sark.-deckel, der nur in einer alten Zeichnung erhalten ist[3]. Zwar ist die fragl. Figur auch hier wie auf dem zuletzt bespr. Fresko unter die drei Jünglinge in den Feuerofen hineingestellt; allein in ihr auch jetzt etwa den Beigesetzten zu sehen, scheint dadurch ausgeschlossen, dass nach dem Epitaphium in dem Sarge eine Frau bestattet lag: die betr. Person aber in dem Feuerofen ist ein bärtiger Mann! Ausserdem betet sie nicht wie die drei Männer und wie der Beigesetzte auf dem Bilde des Coemeteriums von S. Ermete, sondern hat die Arme gesenkt in der Weise, dass der l. durch das Pallium ganz verdeckt ist, die r. Hand unter der Brust über dem Saume des Palliums hervorkommt. Andererseits aber macht es der Umstand, dass der Mann kein Untergewand hat, dass vielmehr seine ganze Brust frei ist, allein undenkbar, ihn als E. zu interpretieren[4]. Ferner ist der Mann zwar nicht als Orant dargestellt, blickt aber n. l. aufwärts in die Höhe, was offenbar das sonst durch die Haltung der Arme ausgedrückte Beten ersetzen soll. So bleibt trotz der ersten Bedenken doch nur die eine Annahme als ebenso zulässig wie einleuchtend übrig, dass der Sark. ursprünglich gemeisselt war mit der Bestimmung, die Gebeine eines Mannes zu bergen — und ihn sehen wir unter den drei Hebräern —, dass er aber dann in dem Magazin, das ihn auf Lager hatte, für die Leiche einer Frau gekauft wurde[5].

Garr. t. 301, 2. Ficker, Lateran Nr. 236. Vgl. auch Schultze, Studien über den altchr. Bilderkreis, II. Noah und die Arche, Christl. Kunstblatt 1879 S. 140. SA, S. 168 f., auch S. 175.

[1] Garr. t. 69, 2.

[2] Tert., De resurr. carnis c. 1.

[3] Garr. t. 383, 3, dazu S. 124.

[4] Ganz abgesehen von der Bärtigkeit.

[5] Man kann angesichts des Ungewöhnlichen, das die fragl. Figur bietet, den Verdacht nicht unterdrücken, dass die mit ihrer Erklärung verknüpften Schwierigkeiten nicht zum geringen Teile zurückzuführen sind auf die Ungenauigkeit der Wiedergabe des Originales.

Noch eine zweite Darst. der drei Männer im Feuerofen ist bekannt, die unter ihnen einen bärtigen Mann zeigt; dieselbe findet sich auf einem jetzt im Museum zu Arles befindl. Sark.-fragmente[1] des 5. Jahrh.[2]; nur zwei Hebräer sind noch erhalten, wahrscheinl. die zwei der r. Seite, und zwischen ihnen eine bärtige Figur; alle sehen n. l. Le Blant nennt die fragl. Person „le personnage du fond" und mag damit in der That vielleicht das Richtige getroffen haben; nicht unmöglich aber ist es, dass wir auch hier einen Hinweis auf den Beigesetzten zu erkennen haben.

Eine weitere Gruppe und zwar römischer Darstellungen zeigt nun, zu den drei Jünglingen gehörig, eine vierte Person, die an dem durch den babylon. König über sie verhängten und sich vollziehenden Strafgerichte sich zuweilen mehr oder weniger aktiv beteiligt. Vor allem das an erster Stelle hier zu besprechende Bild eines Arcosoliums der Priscillakatak.[3] macht es im höchsten Masse wahrscheinlich, dass wir in dieser jugendlich-idealen Gestalt nichts anderes zu erkennen haben als einen Propheten, der im Auftrage Gottes ermutigend und tröstend sich an die frommen Hebräer wendet. In dem l. Felde des eben erwähnten Bildes erblicken wir nämlich einen in Philosophentracht gekleideten unbärtigen Mann; er streckt den gegenüber dargestellten drei Männern im Feuerofen die R. entgegen, zweifellos um sie aufzumuntern und zur Standhaftigkeit und Treue zu ermahnen, während er mit der L. das Pallium heraufzieht.

Aehnlich erscheint der Prophet wieder, jedoch mit einer Rolle in der l. Hand, den r. Arm gegen die drei Jünglinge erhebend, in Tunika und Pallium auf einem röm. Sark.[4]. Hieher gehören endlich drei von Grousset[5] aufgeführte unedierte Sark.-reliefs in Rom:

1. „(Villa Doria Panfili . . .). Partie droite d'un couvercle.

A gauche, génie nu, ailé, tenant le cartel resté fruste. Les trois jeunes Hébreux dans la fournaise . . . A droite, un quatrième personnage, drapé, est tourné vers eux et les exhorte du geste. Puis Noé dans l'arche . . . (Très rude. V[e] siècle)."

2. „(Cloître de Saint-Paul). — Fragment des trois Hébreux dans la fournaise.

[1] E. Le Blant, Les sarc. chr. de la Gaule (im flgden nur mit „La Gaule" zitiert), Pl. XI, 2, dazu S. 33 No. 47.

[2] Darauf weist der Stil, vor allem die starke Verwendung des Bohrers.

[3] Garr. t. 81, 1.

[4] Garr. t. 397, 4.

[5] René Grousset, Étude sur l'histoire des sarc. chrét. Catal. des sarc. chr. de Rome qui se ne trouvent pas au musée du Latran (Biblioth. des éc. franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 42) Nr. 76, 142, 195.

A gauche, drapé, le bas étendu, le personnage qu'on voit souvent dans ce sujet figurant auprès des Hébreux et les exhortant. Puis l'Hébreu de gauche, en orant (le bras gauche brisé), et la première arcade de la fournaise."

3. Deckel mit den drei Hebräern im Feuerofen. „Un personnage les exhorte. Un autre attise le feu."

In allen diesen Darst., in denen die ausserhalb des Glühofens stehende Person durch den in der Erhebung des r. Armes ausgedrückten aufmunternden Zuspruch an die drei Jünglinge sich aktiv an dem Vorgange beteiligt, ist die Deutung auf den Propheten, zumal nichts vorliegt, was gegen sie spräche, die wahrscheinlichste.

Wiederum etwas anders und weniger klar ist die Deutung der betr. Person auf den Deckeln zweier weiteren röm. Sark., die sich gegenwärtig beide in dem christl. Museum des Laterans befinden. Auf dem ersten[1] steht sie, unbärtig wie immer, l., n. r. den drei Hebr. zugewandt; die r. Hand hat sie vor die Brust gelegt; in der l. hält sie eine Rolle, ausserdem steht vor ihr am Boden ein zusammengeschnürtes Schriftenbündel. Auf dem zweiten Deckel[2] steht die fragl. Person r. neben dem Feuerofen, mit dem Kopfe n. l. gegen die Jünglinge gerichtet. Ihre r. Hand ruht auf dem Haupte des vor ihren Füssen knieenden Dieners, der v. r. einige Holzscheite in den Ofen schiebt; in der L. hält sie die Schriftrolle[3]. In beiden Fällen bilden Dalmatika und Pallium die Bekleidung der in Frage stehenden Person; der einzige Unterschied besteht nur darin, dass auf dem ersten Deckel zwischen sie und den Feuerofen das ohne Zweifel ihr zugehörige Rollenbündel gestellt ist. Nun bedarf es aber demgegenüber einer besonderen Betonung, dass[4] beide Personen in ihrem Typus vollkommen demjenigen Christi gleichen. Dazu kommt, dass ohne allen Zweifel Christus an der Seite der drei Männer im Feuerofen thatsächlich dargestellt ist auf einem Goldglase[5]. Hier blicken sie in Orantenstellung, während die Flammen um sie emporzüngeln, n. r. gegen eine ihnen zugewandte jugendlich-männliche Gestalt in Tunika und Pallium, die über sie die Virga hält. Da auf diesem Goldglase dieselbe Figur bei der Heilung des Gichtbrüchigen und dem Wunder zu Kana

---

[1] Garr. t. 320, 1. Ficker, Lateran Nr. 152.

[2] Garr. t. 384, 1. Ficker, Lateran Nr. 182.

[3] So nach Ficker's Beschr.; bei Garr. ist die l. Hand durch den Kopf des Dieners verdeckt.

[4] Falls die Zeichnung Garr.'s genau ist.

[5] Garr. t. 171, 1; Derselbe, Vetri t. I, 1.

genau ebenso wieder erscheint, also bei Szenen, wo ihre Benennung absolut feststeht, so kann auch bei den drei Jünglingen nur Christus gemeint sein, der sie mit dem Wunderstabe in eigener Person beschützt und errettet. Die Anwesenheit Christi bei einem at. Vorgange ist nun aber durchaus nichts Ungewöhnliches, im Gegenteil, Christus spielt nach der allgemeinen Vorstellung der Zeit schon während seiner Präexistenz eine ganz bedeutende Rolle in der Geschichte. Auch die altchristl. Bilder bringen diese Anschauung zum Ausdrucke; so ist es regelmässig Christus, der die Zuweisung an Adam und Eva vollzieht[1]. Für unsere Szene selbst aber haben wir die klare literarische Parallele in einigen Versen des Prudentius; in seiner „Apotheosis“ (v. 130) sagt Nabuchodonosor bei dem Anblicke des Wunders, welches sich vor seinen Augen an den von ihm zum Feuertode verurteilten Juden vollzieht:

> Nempe, ait, o proceres, tres vasta incendia anhelis
> Accepere viros farnacibus; additus unus
> Ecce vaporibus ridens intersecat ignes.
> Filius ille Dei est, fateorque, et victus adoro.

Und kurz nachher (v. 138):

> Filius (haud dubium est) agit haec miracula rerum;
> Quem video: Deus ipse, Dei certissima proles[2].

Diese Dichterstelle und jene Darstellung auf dem Goldglase hebt jedes Bedenken gegen die für die betr. Figur auf den beiden Sark.-deckeln angenommene Deutung auf Christus, die ihrerseits durch den Typus selbst gefordert ist[3].

Zum Schlusse haben wir noch ein Marmorrelief zu besprechen, bei dem die Erkl. der ganzen Komposition strittig ist; es gilt also, zunächst festzustellen, was überhaupt dargestellt ist, um darnach die Einzelfiguren in ihrer etwaigen besonderen Bedeutung zu würdigen. Es handelt sich um ein röm. Sark.-fragment, welches jetzt in der Basilica S. Maria in Trastevere steht[4]; es ist die allein er-

---

[1] Vgl. Breymann a. a. O. S. 62ff., vor allem S. 70ff.

[2] Heuser in Kraus' R.-E. II S. 79 verweist auf die röm. Liturgie, „welche in der Antiphon zu dem Lobgesange der 3 Jünglinge in der österl. Zeit deren Errettung auf den Erlöser zurückführt: surrexit Christus de sepulcro, qui liberavit tres pueros de camino ignis, alleluja“.

[3] Das Rollenbündel auf dem 1. Deckel kann natürlich nicht dagegen sprechen; es findet sich auch sonst bei Christus (vgl. Garr. t. 333, 1 = Le Blant, La Gaule Pl. VIII, 3. Garr. t. 340, 2 = Le Blant, Arles Pl. XIX), füllt hier überdies recht gut den leeren Zwischenraum.

[4] Garr. t. 396, 11.

haltene r. obere Hälfte eines Sark. mit zwei Reihen Relief auf der Vorderseite. R. schläft Jonas unter der Kürbislaube; l. von ihm erheben drei n. l. oben blickende Männer die Arme im Gebete; sie sind bärtig und in Tunika und Pallium gekleidet. Weiter n. l. dicht neben dem dritten der drei bärtigen Männer, zwischen diesem und einem ziemlich plumpen, n. o. etwas sich verjüngenden Felsstücke, auf welchem ein Feuer brennt und unter welchem Bruchflächen zu erkennen sind, steht ein Jüngling in Frontstellung, auch er in Tunika und Pallium gekleidet, doch etwas kleiner als die drei Männer; sein l. Arm ist verdeckt, der r. gesenkt.

Ficker hat dieses Fragment zur Erkl. eines anderen, im Lateran aufbewahrten kleineren Stückes[1] herangezogen, welches l. von einem n. r. gewendeten Eroten nur zwei, aber unbärtige, n. l. oben schauende Jünglinge zeigt; sie haben ihre Hände erhoben, tragen phrygische Mütze, gegürtete Aermeltunika und Chlamys. Eine Vergleichung mit dem Fragmente in S. Maria in Trastevere veranlasst ihn, zu „erkennen, dass Ananias, Azarias und Misael dargestellt waren, nicht in der gewöhnlichen Weise, sondern als gerettet aus dem Ofen und Gott dankend.“ Allein eine Vergleichung zwischen beiden Fragmenten kann nur zu der Ueberzeugung führen, dass beide vollkommen unabhängig von einander sind; denn 1. sind die betenden Gestalten das eine Mal Jünglinge, das andere Mal bärtige Männer; 2. haben die Jünglinge die Tracht, die für die drei Hebräer charakteristisch ist, die Männer dagegen sind in keiner Weise als Phrygier gekennzeichnet: sie tragen Dalmatika und einen weitfaltigen Mantel.

Diese Unterschiede erhalten aber erst ihre rechte Tragweite, wenn wir ins allgemeine gehen; nämlich 1. haben die drei Jünglinge niemals Pallium, wie die drei bärtigen Männer auf unserem Sark.-fragmente, und 2. sind die drei Männer im Feuerofen stets jugendlich, ausnahmslos ohne Bart dargestellt.

Diese Erwägungen genügen allein schon, um die Interpretation der fragl. Männer als Ananias, Azarias und Misael stark zu erschüttern. Es ist aber ferner noch zu bedenken, ob überhaupt die Männer zu dem links von ihnen aufgerichteten Ofen gehören, von dem sie überdies durch eine Zwischenperson getrennt sind. Die Art, wie die drei babylonischen Jünglinge im Feuer stehen, ist nämlich durchweg eine doppelte: entweder die Flammen kommen unmittelbar aus dem Boden oder aber es ist aus Quadersteinen ein

[1] Garr. t. 396, 10. Ficker, Lateran Nr. 42.

wirklicher Ofen aufgemauert, der unten in der Regel drei, zum Heizen und zugleich als Zuglöcher dienende Bogenöffnungen hat. Nur diese zweite Form ist auf den Sark. bei der Darst. der Jünglinge im Feuerofen nachweisbar, nie die erste, aber auch sonst keine irgend andere; wir können also in dem Felsstücke mit den auf ihm brennenden Flammen auf grund der Analogieen nicht den Feuerofen der drei babylon. Männer erkennen.

Nach alle dem wird es berechtigt sein, der Deutung der Männer auf die drei babylon. Jünglinge eine andere an die Seite zu stellen. Dieselben sind vielmehr wohl mit dem unmittelbar neben ihnen unter dem Kürbisse ruhenden Jonas zusammenzufassen. Das Buch Jona erzählt, dass die Niniviten auf seine Predigt hin Busse thaten. „Das verdross Jona schwer . . . Hierauf verliess Jona die Stadt und nahm seinen Aufenthalt östlich von der Stadt . . Da beorderte Jahve Gott einen Ricinus; der wuchs über Jona empor“[1]. Die drei Männer sind also die Repräsentanten der Stadt Ninive, deren Bewohner „von ihrem schlimmen Wandel abliessen“ und Busse thaten. Gerade als die das Bussgebet Verrichtenden sind die Niniviten ja auch Typen des Heiles, der Errettung, und ihre Darstellung fügt sich demnach vollkommen in den altchristl. Bilderkreis ein; so sind sie auch thatsächlich als solche, als Typen der Errettung, in dem zweiten der beiden unter Cyprians Namen gehenden Gebete[2] mit aufgeführt: sicut Ninivitae induerunt se cinerem et cilicium et paenitentiam egerunt, . . . miserere mei.

Bei dieser Erklärung[3] ist natürlich die Deutung der l. von den Niniviten stehenden jugendlichen Figur als E. unmöglich; es ist lediglich eine Füllfigur, die ohnehin in keiner Weise an dem, was um sie vorgeht, Anteil nimmt. Dass überdies der Sark.-bildner selbst ihr keinerlei bes. Bedeutung beilegte, bezeugt nicht bloss die Art, wie sie in die Lücke hineingedrängt ist, sondern insbes. auch ihre Kleinheit, in der sie gegenüber den anderen Figuren völlig zurücktritt[4].

Was aber den l. angebrachten Ofen anlangt, so findet sich eine ganz ähnliche, wenn auch entsprechend der viel besseren Arbeit

---

[1] Jon. c. 3. 4.

[2] Oratio II, 2, ed. Hartel, Pars III S. 147. Vgl. auch Ephräm's des Syrers „Rede über den Propheten Jonas und die Busse der Niniviter“, c. 1, aber auch die folgenden.

[3] welche auch Garrucci gibt.

[4] Letzteres würde auch dann gegen die Deutung als Engel sprechen, wenn man die drei Niniviten für die Jünglinge im Feuerofen halten wollte.

weit weniger plumpe und massive Form auf dem berühmten Sarkophage in St. Maximin[1]. Der angebliche Feuerofen ist mithin der Altar Abrahams und die unter ihm, wie es scheint, vorhandenen Bruchflächen deuten darauf hin, dass auch hier wie auf dem zum Vergleiche herangezogenen gall. Sark. wohl der kleine Isaak stand[2]; der noch vorhandene Altar mit dem darauf brennenden Feuer ist also der Rest des weiter n. l. hin dargestellten Opfers des Erzvaters Abraham.

§ 4. Abrahams Opfer und Gäste.

Das Opfer Isaaks ist eine der Szenen, welche die altchristl. Künstler am allermeisten mit zum Vorwurf wählten. „Dieses bezeugen Ephräm der Syrer, Gregorius von Nyssa, Paulinus von Nola und Augustin, der es ‚factum ita nobile' nennt, ‚ut tot linguis cantatum, *tot locis pictum* et aures et oculos dissimulantis feriret'. Wir finden es auf Goldgläsern, Glasschalen, Ringsteinen, Bronze-Elfenbein- und Bleiplatten, Mosaiken, namentlich aber auf Sarkophagen und Katakombengemälden, von denen noch viele unbekannt sind, im ganzen ungefähr *hundertmal*[3]." Die Beliebtheit des Gegenstandes wird aus der Sache selbst unmittelbar erklärlich.

Zwar ist eine Beziehung der Szene auf das unblutige Messopfer, wie DE ROSSI[4] will, aber auch die seit BOSIO-SEVERANO traditionelle Ansicht von einer Symbolisierung des Kreuzes- und Opfertodes Jesu in der Opferung Isaaks kaum haltbar[5]; freilich handelt es sich hier auch nicht lediglich darum, „ganz allgemein die Opferung Isaaks darzustellen, sondern einen bestimmten Moment innerhalb dieses Aktes,

---

[1] GARR. t. 334, 3.

[2] Die beiden Phrygier auf dem Fragm. des Laterans erklären sich am besten als die Weisen aus dem Morgenlande unterwegs auf der Reise n. Bethl., vgl. bes. einen Sark.-deckel in S. Ambrogio zu Mailand (GARR. t. 329, 1).

[3] WILPERT, Das Opfer Abr.'s in der altchr. Kunst etc., RQS, 1. Jhrg., 1887, S. 126 ff.: S. 130. Der Satz von F. X. KRAUS: „Das Opfer Isaaks gehört übrigens nicht zu den Sujets, welche die älteste christl. Kunst darzustellen liebte" (Roma sott., 2. Aufl., Freib. i. B. 1879, S. 360), ist mithin längst veraltet.

[4] RRS. II S. 342 f.

[5] Vgl. jetzt auch wieder KGChK, S. 145; für ihn „ist die Beziehung des Opfers Abr.'s auf den Kreuzestod der nächstliegende Sinn, welchen wir mit dieser Darst. zu verbinden haben"; er scheint ihm aber „doch nicht der einzige zu sein", vielmehr glaubt er, auch die „Beziehung des Sujets zu dem eucharistischen Opfer" sei nicht zu verkennen, und endlich „liegen Beweise auch dafür vor, dass die Szene im 4. oder 5. Jahrh. zur Veranschaulichung jener Gesinnung dargestellt wurde, welche sich in der Darbringung des Kindes an Gott oder seine Heiligen seitens frommer Eltern aussprach".

den Augenblick, wo das Furchtbare sich zu vollziehen im Begriffe ist, aber zugleich durch ein mächtiges Befehlswort Gottes, durch ein thätliches Eingreifen seines E. in seinem Verlaufe gehemmt wird. In den Worten des Hebr.-br.: Πίστει προσενήνοχεν Ἀβραὰμ τὸν Ἰσαὰκ . . . λογισάμενος, ὅτι καὶ ἐκ νεκρῶν ἐγείρειν δυνατὸς ὁ θεός (11 17 ff.) liegt der Schlüssel zum Verständnis der Darstellung: es handelt sich in derselben nicht um die Opferung Isaaks, sondern um eine Rettungsthat Gottes, die ein nach menschlicher Berechnung dem Tode verfallenes Leben im entscheidenden Momente befreit und dem Dasein zurückgibt. Daher in schroffer Gegenüberstellung auf der einen Seite der Altar, das Opfer, der Opferer bereit, und auf der anderen die Einhalt gebietende Stimme und Hand Gottes, und daneben pleonastisch das persönl. Eingreifen des E. Gottes. So symbolisiert das Bild die aus dem Tode herausreissende Macht Gottes im Sinne von Ps. 49 16, wie auch die Rettung Isaaks in der kirchl. Literatur zu den Auferstehungsbürgschaften gezählt wird"[1]. Libera, domine, animam eius, sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahae, heisst es in der 6. der mit »Libera« beginnenden Reihen der Commendatio animae.

Die Veranschaulichung der Opferung Isaaks ist darum auch eine derjenigen Aufgaben, welche die christl. Kunst mit am frühesten sich gestellt hat. Die älteste Darst. „befindet sich in einer der Sakramentskapellen[2]: A.[3] und Isaak stehen als Oranten und sind nur durch den beigefügten Widder und das Holzbündel erkennbar"[4]. Ein anderes, auch sehr altes Bild zeigt das Fresko auf der l. Wand über dem Bogen eines Arkosoliums in dem Coemet. S. Priscillae[5] an der Via Salaria Nova bei Rom; es ist dies auch nicht eigentlich die Opferung selbst, sondern vielmehr die Vorbereitung dazu; Abraham, der in der Mitte des Bildes steht, zeigt auf einen l. befindlichen Feuerherd hin, während sein kleiner, einziger Sohn v. r. her auf dem Rücken ein Reisigbündel heranschleppt[6]: ein feiner Zug, der sich in diesen ältesten Darst. ausdrückt und der sich auch sonst in der altchristl. Kunst beobachten lässt: sie sträubt sich lange dagegen, Leidensszenen sinnlich auszuprägen, ein Motiv, welches kräftig und wirksam genug war, während der ersten vier Jahrh. eine Darst. der Kreuzigung Chr. zu verhindern[7].

---

[1] SCHULTZE, Arch. Studien, S. 93. [2] GARR. t. 7, 4.

[3] = Abraham, so auch fernerhin in diesem §. O. A. = Opfer Abrahams.

[4] WILPERT a. a. O. S. 132. [5] GARR. t. 77, 2.

[6] Vgl. Gen. 22 6.

[7] Die älteste Kreuzigung findet sich auf der Thüre der Basilica S. Sabina

In den anderen Darst. des O. A. ist fast ausnahmslos[1] der entscheidende Moment vor Augen geführt, wo der Patriarch zum Streiche ausholt, um den Isaak zu töten, und wo durch die Stimme von oben der als gottesfürchtig erprobte Erzvater die Weisung bekommt: „Lege nicht Hand an den Knaben und thue ihm nichts zu Leide!"[2] Das Gewöhnliche ist es nun, dass diese Stimme des Male'ach Jahwes oder Gottes selbst in der Kunst durch die über A. sichtbare manus (oder dextera) Domini[3] symbolisiert wird[4]; wiederholt aber fehlt jede Andeutung des himml. Eingreifens, so dass nur A., das Schlachtmesser zückend, und Isaak sowie der Widder erscheinen[5]; manchmal ist auch dieser nicht zugegen[6]. Neben diesen Spielarten des Typus gibt es aber noch einige andere, die uns hier eingehender zu beschäftigen haben.

Nämlich den zuletzt erwähnten, auf das Notwendigste reduzierten Darst. gegenüber hat die Skulptur, vor allem die Sark.-plastik, die auch sonst eine Erweiterung und Ausgestaltung des ursprünglichen, in der Malerei festgestellten Schemas liebt, auf einer Reihe ihrer Denkmäler der alten Komposition eine dritte männliche Person beigefügt, mit deren Erklärung wir es hier im bes. zunächst zu thun haben[7]. Dieselbe steht entweder auf der r. oder auf der l. Seite der Gruppe, in einzelnen Fällen fasst sie A.'s Arm, immer natürlich der Handlung sich zuwendend.

Betrachten wir zuerst die Monumente, wo der betr. Jüngling auf der l. Seite der Szene sich befindet, ohne jedoch aktiv in den Vorgang einzugreifen! Dabei sei es gestattet, an erster Stelle dasjenige Kunstwerk zu behandeln, das zwar nicht in der chronolog. Folge der Denkmäler voransteht, das aber wegen der vollkommen unzweideutigen Benennung, die eben jener dritten Person zukommt, einen ganz sicheren Wegweiser bietet für die Auffindung der Erkl.

---

auf dem Aventin in Rom aus dem 4. Jahrzehnte des 5. Jahrh., vgl. SE, S. 203 ff., auch S. 35 u. ebda. Anm. 4.

[1] Vgl. Wilpert a. a. O. S. 137 f.

[2] Gen. 22 11.

[3] Vgl. Wilpert a. a. O. S. 139.

[4] Vgl. Garr. t. 24; 43, 1; 67, 1; 142, 1; 310, 1; 310, 4; 312, 1. RQS 1. Jhrg., 1887, Taf. V—VI, 1. 2; auf dem 1. dieser beiden von Wilpert entdeckten Bilder des O. A. in der Domitillakatak. (s. a. a. O. S. 126 ff.) sind ausnahmsweise auch zwei Tauben mit dem Oelzweige vorhanden.

[5] Garr. t. 71, 3; 48, 1; RQS, 4. Jhrg., 1890, t. X; Garr. t. 301, 3.

[6] Garr. t. 69, 1.

[7] Andere etwa noch zugestellte Personen werden an ihrem Orte Berücksichtigung finden.

derselben Figur auf den zeitlich älteren Monumenten; dabei ist, um etwaigen Einwänden gegen diesen Gang der Untersuchung von vorne herein vorzubeugen, zu beachten, dass auch dieses Monument, nämlich die Berliner Elfenbeinpyxis [1], den anderen Denkmälern, die im Anschlusse an dasselbe erklärt werden sollen, historisch, von der sachlichen Verwandtschaft ganz abgesehen, doch so nahe steht, dass das Bedenken, es möchte in ungerechtfertigter und an sich thatsächlich unzulässiger Weise eine viel spätere Darst. zur Interpretation weit älterer Darst. herangezogen werden, als unbegründet erscheinen muss.

Die gen. Pyxis, eines der hervorragendsten altchristl. Kunstwerke römischer Provenienz aus dem Beginne des 5. Jahrh., ist für unsere Aufgabe von ganz besonderem Werte, weil sie die dem O. A. beigefügte dritte Figur völlig unmissverständlich charakterisiert hat: diese Figur trägt Flügel und ist dadurch ohne weiteres als E. gekennzeichnet. Von oben erscheint ausserdem aus einer Wolke hervorgestreckt in pleonastischer Weise, wie öfter, zwischen dem E. und dem zum Streiche ausholenden A. der Arm Gottes; wie A., so blickt auch der E. nach der manus Domini; unten steht der Widder, den Kopf nach A. zurückwendend. Die Gewandung des E. ist wieder Tunika und Pallium; seine r. Hand hat er an die Brust gelegt, die l. ist unter dem Mantelzipfel verborgen; weder Nimbus noch Stab oder etwas Aehnliches zeichnen ihn aus. Vor allem ist aber auch darauf zu achten, dass er nicht etwa A.'s Arm ergreift, sondern nur durch seine ganze Stellung und die Richtung seines Kopfes u. o. auf die Hand Gottes an dem Vorgange Anteil nimmt.

Ebenso oder doch ganz ähnlich liegt nun die Sache auf vier Sarkophagen, die allesamt wohl der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. angehören. Wenn wir hiebei römische und gallische Sark. zusammen behandeln, so ist diese unterschiedslose Nebeneinanderstellung der röm. und der in Arles befindlichen Sark. durch Le Blant hinreichend gerechtfertigt [2].

Derjenige Sark. aber mit der Opferung Isaaks, den wir an erster Stelle nach der Berl. Pyxis nennen wollen, stammt zwar nicht aus Arles [3], sondern aus Aix [4], zeigt aber eine derart vorzügliche

[1] Garr. t. 440, 1. SE Taf. I, 1 u. ebda. S. 18 ff.

[2] Le Blant, Arles, Introd. S. VI.

[3] Wie A. Springer meint, vgl. Die Genesisbilder in d. Kunst des frühen MA mit bes. Rücksicht auf d. Ashburnham-Pentateuch. Des IX. Bd. d. Abhdl. d. philol.-hist. Kl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. Nr. VI, Leipz. 1884, S. 697 [35].

[4] Le Blant, La Gaule Pl. LII, 1; vgl. S. 144 Nr. 206 ebda. Garr. t. 379, 2.

Arbeit und durchsichtige Gliederung, zugleich eine so übersichtliche Verteilung und so geschickte Komposition der in seine fünf Arkaden eingemeisselten Gruppen, dass an seiner Entstehung in der besten Zeit der altchristl. Sark.-plastik nicht zu zweifeln ist; er reiht sich dem Sark. des Junius Bassus unmittelbar an.

In der ersten Arkade (l.), die, wie alle übrigen, von einem auf zwei korinthisierenden Säulen ruhenden flachen Rundbogen überspannt ist, steht A. in Tunika und Pallium [1], eben im Begriffe, den Befehl Gottes zu vollführen; da greift Gott selbst ein, indem seine Hand in den Wolken sich zeigt, A. blickt nach ihr zurück; hinter ihm am Boden befindet sich der Widder, ausserdem aber ist hier ein in halber Wendung n. r. dem Erzvater zugekehrter Jüngling zugegen, der, in Tunika und Pallium gekleidet, mit beiden Händen eine Rolle hält; es ist, auch ohne dass er Flügel trägt oder in die Handlung eingreift, ebenso gewiss der E. wie auf der Berl. Pyxis [2].

In derselben Ausstattung und Stellung finden wir ihn wieder auf einem röm. Sark. „di eccellente lavoro“ [3] aus dem Cömet. der Lucina [4], nur dass er hier die Rolle mit der einen (l.) Hand hält, während der r. Arm durch den Muschelclipeus mit zwei Männer-

---

[1] Schon im Laufe des 4. Jahrh. also bekommt A. diese würdigere Tracht, nicht erst in S. Vitale zu Ravenna; übrigens hat er hier bei der Bewirtung seiner himml. Gäste auch kurze gegürtete Tunika (gegen Tikkanen a. a. O. S. 131); vgl. z. B. auch Garr. t. 366, 2; 322, 2 u. s. w.

[2] Der Sark. barg wohl ursprüngl. die Reste einer vornehmen Frau; darauf weist die in der mittleren Arkade dargest. Orante zw. zwei jugendl. Aposteln. — In der Arkade am r. Ende ist eine der Opferung Isaaks parallele 2. alttest. Darst.: Mosis Gesetzesempfang auf dem Sinai. Auch Moses hat einen Hintermann. Dieser ist aber bärtig. Dadurch ist er bestimmt von dem E. bei A. unterschieden. Seine Person wie seine Anwesenheit bei Moses erklärt sich aus Ex. 24_{13} f. 32_{17}: die betr. Figur ist Josua, der den Moses auf den Sinai begleitete. Der dabei stehende Baum bezeichnet wie Garr. t. 326, 1. 334, 3 u. s. w. die Oertlichkeit. Dieselbe Darst. begegnet öfter, so Le Blant, Arles Pl. XXI (Garr. t. 310, 4). Garr. t. 358, 3. 500, V. In dem zu den Schätzen des Vatikans gehörigen Codex des Cosmas Indicopleustes (Garr. t. 144, 1) steht hinter dem das Gesetz empfangenden Moses ein Gefolge von 8 Mann (cf. Ex. 24_9). Ueber diesen Codex vgl. Kondakoff, Histoire de l'art byz. I S. 136 ff. Kondakoff setzt ihn in das 7. Jahrh. (S. 138), wenn er auch das 8. noch offen lässt; die einzelnen Darst. aber zeigen nicht bloss Abweichungen oder eine derart stark vorangeschrittene Stufe in ihrer Entwickelung, sondern sind zum grossen Teile auch dem altchr. Bilderkreise so vollständig unbekannt, dass ich glaube, ihn aus der altchr. Kunst ausscheiden und der mittelalterlichen zuweisen zu müssen.

[3] Garr. V S. 85.

[4] Garr. t. 358, 3; jetzt im Lateran, vgl. Ficker's Katalog Nr. 55. Vgl. auch SA (Fig. 74, S. 255) S. 75: „Der Sark. gehört jedenf. noch dem 4. Jahrh. an.“

büsten, auf dessen r. Seite der Künstler unsere Szene dargestellt hat, verdeckt ist.

In diese Reihe gehören ferner noch zwei Sark. in Arles, auf deren einem das O. A. l., das andere Mal r. von den Medaillons mit den Ehegatten sich vollzieht. Bei dem ersten [1] kehrt A. dem Beschauer ausnahmsweise den Rücken [2]; l., hinter dem Altare mit Isaak steht der E. in Tunika und Pallium, n. r. auf A. hinsehend, der seinerseits n. r. oben blickt auf die in dem Zwickel zwischen dem oberen Sark.-rande und dem Bande des Medaillons sichtbar werdende Hand Gottes, die in dieser Gruppe von Darst. trotz des entstehenden Pleonasmus von dem Künstler nie vergessen wird: füllt sie doch auch gerade auf den Sark. mit einem Büstenmedaillon sehr gut den oberen Zwickel [3]!

Der zweite [4], ebenfalls mit zwei Reliefreihen geschmückte Sark. aus Arles zeigt das O. A. in der oberen Reihe wieder r. von dem Muschelschilde und der über demselben erscheinenden manus domini. A., in Exomis und Schuhen, hat den jetzt abgebrochenen r. Arm erhoben, während er mit der l. Hand seinen r., vor dem Altare, knieenden Sohn am Kopfe gefasst hat. L. von A., im Profile n. r., steht, den Blick auf sein Gesicht heftend, der bekannte Jüngling, in Tunika und Pallium, die r. Hand im Redegestus erhebend [5].

Auf der anderen Seite des Patriarchen steht hier aber noch eine andere, bärtige Gestalt, n. r., mit dem Kopfe n. l. zurück gegen den Patriarchen gewendet; in ihr etwa den Diener zu sehen ist deswegen nicht möglich, weil dann der Diener in seiner Tracht (Tunika und Pallium) als der vornehmere erschiene gegenüber dem Herrn und weil ein Diener überhaupt nie Chiton und Mantel trägt; es ist darum nichts anderes als eine Begleitfigur ohne Namen, deren Einstellung rein ästhetischen Zwecken dient: die ganze Komposition, die, wie die meisten dieses und anderer Sark. nach dem Prinzipe der Dreizahl der Personen gebildet ist, erscheint durch sie geschlossen

[1] Le Blant, Arles Pl. VIII, dazu S. 14 Nr. X. Garr. t. 366, 2.

[2] Garr.'s Zeichnung lässt völlig verkehrt den r. Fuss A.'s nach aussen gerichtet sein.

[3] Dieses künstlerische Motiv mag am meisten dazu Veranlassung gegeben haben, dass man gerne das O. A. wie Mosis Gesetzesempfang unmittelbar neben das Medaillon bzw. den Clipeus stellte.

[4] Le Blant, Arles Pl. VI, vgl. S. 10 Nr. VIII. Garr. t. 366, 3.

[5] So wenigstens deutlich nach Garr.'s Zeichnung; an der etwas unklaren Reprod. Le Blant's lässt sich die Bewegung nicht erkennen; aber es lässt sich nach dieser allein z. B. auch nicht feststellen, ob die als E. zu deutende Figur unbärtig ist, und doch muss sie es sein, wie Le Blant im Texte selbst sagt.

und abgerundet. Dieser an sich anerkennenswerte und vollauf berechtigte Zweck ist auf unserem Sark. weit besser erreicht als z. B. auf dem oben bespr. Lateransark. aus der Lucinakatak.: da steht auch r. von A. im Htrgr. eine, hier unbärtige, Figur in Tunika und Pallium; sie wendet sich jedoch von unserer Szene ab, ist ausserdem aber auch mit der folgenden Gruppe (Pilatus, dem ein Diener Wasser zum Händewaschen vorsetzt) ohne jegliche Verbindung; die Richtung des Kopfes kann hier, wo alles sich ohne sie abspielt, eine solche nicht herstellen, und so dient sie auf diesem röm. Marmorwerke nur zur Scheidung zweier Darst. als völlig lebloses Zwischenglied [1].

Auf drei röm. Sark. steht nun der als E. zu deutende Jüngling auf der r. Seite der Darst.; l. in der Höhe erscheint die Hand Gottes, nach welcher sowohl A. wie der E. ihren Blick gerichtet haben. So finden wir unsere Szene in der ersten der fünf oberen Arkaden des berühmten Junius Bassus-Sark. [2] in den vatikan. Grotten, der wohl im Todesjahre des in ihm beigesetzten Stadtpräfekten, also i. J. 359, auch gemeisselt ist. Der E., eine stattliche Jünglingsgestalt in Tunika und Pallium, dessen Saum er mit der l. Hand umfasst, während der r. Arm hinter dem Rücken A.'s unsichtbar ist, wendet sich im Halbprofil n. l., ebenso der Patriarch, der, mit Chiton, Mantel und Sandalen bekleidet, bereits ausholt, um den am Boden neben dem Altare knieenden Isaak zu opfern; v. l. oben zeigt sich die göttl. Hand in den Wolken, unten der Widder; der Ort, wo das Ereignis sich abspielt, ist, wie auf der Berl. Elfenbeinp. durch einen r. neben dem Altare, so hier durch einen l. hinter dem Patriarchen emporwachsenden Baum bezeichnet.

Derselbe Personenapparat und dieselbe Gruppierung der Figuren

---

[1] Links hinter A. steht, diesem zugewendet, eine jugendliche männliche Figur auch auf dem bei Strassburg i. E. gefundenen und hier im Hohenlohe-Museum aufbewahrten altchr. Glase, welches ausser dem O. A. Moses' Quellwunder zeigt (vgl. A. Straub, Le cimetière gallo-romain de Strasbourg, Strasbourg 1881, Titelbild und Pl. II. III, dazu S. 93, bes. S. 95). Jenen Jüngling als E. zu erklären, erscheint deswegen ausgeschlossen, weil nicht bloss das O. A., sondern die altchr. Kunst überhaupt einen unbeflügelten E., der mit dem Stabe ausgestattet wäre, wie es hier der Fall ist, nicht kennt. Straub hielt es für das ansprechendste, in der betr. Person den jugendlichen Jesus zu erblicken, der den Lazarus auferwecke. Dass übrigens dieses Glas sehr frühe schon (etwa 3. Jahrh. oder spätestens 1. Hälfte des 4.) entstanden ist, bezeugt die Form des O. A., die mit derjenigen der Priscillakatakombe insofern verwandt ist, als auch hier Isaak erst das Holz heranträgt (s. o. S. 96 u. Anm. 5).

[2] Garr. t. 322, 2.

begegnen wieder auf einem zweiten röm. Sark.-relief [1], das nur als Fragment erhalten und in der Callistkatak. gefunden ist; nur der Widder und der Baum fehlen, die Hand Gottes mag mit dem ververlorenen Teile abgebrochen sein. A. sowohl wie der E. schauen n. l.; dieser, wie der Erzvater, trägt Tunika und Pallium und langes Lockenhaar, seine Arme sind durch die vor ihm stehenden Figuren verdeckt.

Schliesslich ist an dieser Stelle noch ein drittes röm., nicht publiziertes Sark.-fragment anzuführen, auf welchem das O. A. in der hier in Betracht kommenden Weise sich abspielt [2]. „Abraham lève le bras sur Isaac, placé sur un petit autel élevé. A droite, un troisième personnage assistant, imberbe, les cheveux bouclés (le Christ?).“ Wie auf dem vorigen, so erinnert auch hier das herabfallende wellige Haar des betr. Jünglings an den Typus Christi; allein es werden sich noch Beispiele genug finden, wo die beflügelten E. gleichfalls langlockiges Haar tragen, so dass die Deutung der fragl. Jünglingsgestalt als E. in keiner Weise irgend welchen Schwierigkeiten begegnet. Natürlich kann auch nicht etwa ihre Umstellung auf die r. Seite der Komposition als Grund gegen sie geltend gemacht werden; dieselbe hängt einfach mit der Umkehrung der ganzen Darst. zusammen.

Die Auffassung des dem O. A. beigefügten Jünglings als E. Gottes [3] erhält nun noch dadurch eine Bestätigung, dass derselbe, sei es von der l., sei es von der r. Seite her A. in den Arm fällt, um den todbringenden Streich abzuwehren. Da die Berl. Pyxis infolge der Beflügelung keinen Zweifel zulässt, dass die dritte Person neben A. auch dann der E. ist, wenn sie, der Handlung zugekehrt und der ganzen Komposition zugehörig, nicht thätlich sich an dem Vorgange beteiligt, so sind wir nicht nur um so mehr berechtigt, sondern geradezu verpflichtet, in ihr den E. zu erkennen, wenn sie aktiv in die Handlung eingreift.

Nur ein Beispiel ist bekannt, wo er v. l. den r. Arm des Erzvaters erfasst; es findet sich auf einem reich figurierten spanischen Sark. [4] aus granadischem Marmor, welcher früher in der Kathedrale von Astorga stand, von da aber nach Madrid gebracht ist; er ist unzweifelhaft ein Werk des 4. Jahrh. [5]. Am r. Ende des Sark. steht

[1] Garr. t. 396, 8. Photogr. Simelli's.

[2] Grousset a. a. O. Nr. 176. [3] Nach Gen. 22 11.

[4] Garr. t. 314, 6; vgl. Em. Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid, Berl. 1862, Anh. Nr. 946.

[5] Auch „wenn die Abbildungen nicht allzu sehr idealisiert sind, so muss“

A. en face, n. r. geneigt; vor ihm kniet Isaak, dessen Oberkörper abgebrochen ist. Sein Vater holt mit dem nur noch in der oberen Hälfte des Oberarmes erhaltenen r. Arme zum Streiche aus; da fasst ihn an demselben (ganz oben) v. l. ein unbärtiger Jüngling. Sein Gesicht ist abbozziert. Er wie A. sehen nach oben, wo Gott seine Hand aus den Wolken hervorstreckt. Der E. ist gleich dem Patriarchen in Tunika und Pallium gehüllt; in der l. Hand hält er die Rolle.

Zahlreicher sind die Fälle, wo der E. den Patriarchen v. r. her am Arme packt. Vier Sark. des christl. Museums im Lateran, und ein Sark.-fragment im Museum zu Narbona sind es, welche in dieser Weise den Jüngling hemmend und rettend zugleich eingreifen lassen. Was zunächst die Darst. des Fragm. in Narbona betrifft[1], so ist zwar das Gesicht des Mannes, dessen Linke A.'s linken, auf dem Kopfe des kleinen, nur als Büste sichtbaren Isaak ruhenden Arm gefasst hat, stark abgerieben, wie A. selbst fast ganz verschwunden ist; gleichwohl lässt sich deutlich erkennen, dass jene Figur unbärtig war und ziemlich tief herabfallendes Haar trug. N. r. erscheint ausserdem ein n. l. auf den hinter ihm sich abspielenden Vorgang zurückschauender bärtiger Mann, der etwas zu tragen scheint und den man wohl als A.'s Diener bezeichnen darf.

Auf dem ersten der vier Lateransark.[2], einer „vortrefflichen Arbeit aus dem dritten Viertel des 4. Jahrh.“ [3], ist das Anfassen des E. nach den Abbildungen und Beschreibungen nicht ganz sicher gestellt. Ficker beschreibt nämlich unsere Darst. folgendermassen: „Der Vater, . . n. l. o. zurückblickend, wo die göttl. Hand und daneben ein ruhendes Schaf sichtbar wird, hat die R. mit dem Messer erhoben, die L. fasst in das Haar seines am Boden r. n. r. vor einem Altare mit lodernder Flamme knieenden Sohnes . . . Unbärtiger Kopf im Htrgr. neben A. rechts.“ Diese unbärtige Hintergrundsfigur, die zu sehr verdeckt ist, als dass man genau erkennen könnte, ob sie ausser dem Chiton wie A. und alle übrigen grossen Figuren (ausser

er doch kaum, wie Breymann a. a. O. S. 54 meint, „noch der 1. Hälfte des 4. Jahrh. zugewiesen werden“; auch bei aller Idealisierung würde man auf grund einer Vergleichung mit verwandten Denkmälern den Sark. der 2. Hälfte dieses Saeculums zuschreiben. Diese Datierung ist aber auch wegen des Anfassens des Armes A.'s durch den E. wahrscheinlicher, da dieses Motiv wohl kaum vor der 2. Hälfte des 4. Jahrh. in der Kunst eingeführt ist.

[1] Garr. t. 396, 7.

[2] Garr. t. 318, 1. Ficker, Lateran Nr. 135.

[3] Ficker, Lateran S. 78.

den Protoplasten) auch den Mantel übergeworfen hat, sieht n. l. auf A. und hält — so wenigstens nach Garr.'s Wiedergabe — mit dem hinter dem Halse A.'s ausgestreckten Arme die Hand mit dem Messer des Erzvaters fest; überdies bemerkt Garr.[1]: „Dietro di Abramo mirasi un giovane che ha stesa la destra alla mano armata del Patriarca, quasi a trattenere il colpo." Endlich scheinen auch der Halbschatten auf der Photogr. an der Stelle, wo die Handfläche des E. liegt, und noch mehr die auf der Photogr. deutlich hervortretenden beiden Ansätze an der Hand A.'s und unmittelbar darüber an dem Messer dafür zu sprechen, dass auf dem Originale selbst die r. stehende Jünglingsfigur die Hand des Patriarchen ergriffen hat. Gleichwohl ist die Art dieser Darst. einzigartig insofern, als sonst der E. regelmässig denjenigen Arm A.'s anfasst, neben dem er steht, mag dies der r., der das Messer führt, sein oder der l., der den Isaak hält.

Wie dem aber auch sei, das Original scheint den Jüngling die Hand des Vaters festhalten zu lassen; dadurch ist aber seine Deutung als E. um so mehr gesichert.

Die beiden nächsten, inhaltlich wie formell nahe verwandten Sark. im Lateran sind bez. unserer Szene deutlicher. Die besser gearbeitete, wohl auch ältere[2], zeigt A. „en face, n. l. o. den Kopf gewendet, die L. auf den Kopf seines n. r. vor einem Altare mit lodernder Flamme knieenden . . Sohnes gelegt . . . Darüber . . der E. Gottes, eine unbärtige männliche Figur n. l. mit der L. A. am l. Arme ergreifend"[3].

Im wesentlichen gleich ist die Szene behandelt auf dem anderen etwas jüngeren Sark. des Lateranmuseums[4], nur dass der spätere Steinmetz noch den Widder beigefügt und ausserdem l. hinter A. eine nur schwach hervortretende, n. r. gerichtete unbärtige Hintergrundsfigur zur Belebung der leeren Fläche eingemeisselt hat.

Wenn wir davon absehen, dass diese Füllfigur etwas markanter heraustritt, so ist die Komposition auf dem letzten der vier Lateransark.[5] im ganzen wie im einzelnen mit der soeben bespr. geradezu identisch.

Im Anschlusse an die zuletzt behandelte Gruppe könnte nun noch ein sechster Sark. zur Sprache kommen, der sich (als fünfter)

---

[1] Garr. V S. 35.

[2] Garr. t. 367, 2. Ficker, Lateran Nr. 189.

[3] Ficker, Lateran S. 146.

[4] Garr. t. 367, 1. Ficker, Lateran Nr. 175.

[5] Garr. t. 384, 3. Ficker, Lateran Nr. 147.

ebenfalls im Lateran befindet[1] und der ebenfalls das O. A. zeigt in der Weise, dass eine, hier aber bärtige, Figur v. r. den A. am Arme ergreift; über diese Darst. und speziell über den bisher ausnahmslos als Unbärtiger erscheinenden Mann soll aber in einem anderen Zusammenhange gehandelt werden[2].

Hier ist zunächst nur noch auf einen Sark. des 4. Jahrh. aus Arles[3] hinzuweisen, der zwar auch den unbeflügelten, in Tunika und Pallium gehüllten E., dessen Kopf abgebrochen ist, v. r. den l. Arm des mit Exomis und Schuhen bekleideten A. fassen lässt, zugleich aber noch zwei weitere, bärtige Figuren zeigt, eine r. neben dem E., nur mit dem Kopfe sichtbar[4], die andere l. von A., beide auf den Erzvater blickend. Während nun jener Kopf ebenso wie andere Köpfe desselben Sark. wohl nur zur Raumfüllung dient (wenn man ihn nicht etwa als Diener A.'s erklären will), ist die korrespondierende zweite Figur nicht bloss scharf hervorgehoben und bis auf die unteren Extremitäten ausser dem l. Arme vollkommen sichtbar, sondern sie beteiligt sich sogar aktiv an dem Vorgange, indem sie mit dem etwas erhobenen Arme und ausgestreckten Fingern auf das vor ihr auf einem Felsen ruhende Schaf hinweist. Beachten wir nun, dass in allen den vorerwähnten Fällen, wo die Darst. vollständig erhalten war, ausser dem E. auch die Hand Gottes aus den Wolken ragte, und sehen hier, dass sie fehlt, so liegt die Annahme gewiss nahe genug, dass auf unserem Sark. von Arles die ganze Person zu der Hand sichtbar gegeben ist, die sonst allein die göttl. Stimme zur Anschauung brachte, dass wir also in der bärtigen, den Patriarchen auf das eigentl. Opferlamm hinweisenden Figur Gott-Vater in voller Person zu sehen haben. So lässt sich aber rückwärts wiederum verstehen, wie der bärtige Kopf auf der r. Seite unserer Gruppe entstanden ist: er bildet das Pendant zu Gott-Vater; beide nehmen den A. und den E. in die Mitte und bilden auf diese Weise gewissermassen den Rahmen der ganzen, durch sie gut abgeschlossenen und abgerundeten Komposition.

Noch drei Darst. der Opferung Isaaks unter Anwesenheit des E. sind aus der altchr. Zeit bekannt; doch weicht das Schema derselben nicht bloss von dem in den Sark. gegebenen ab, sondern alle sind auch unter sich verschieden; die Künstler haben sich bei ihrer besonderen Komponierung der Szene, bei ihrer Zusammenstellung der einzelnen Elemente, von denen übrigens kein einziges fehlt,

---

[1] Garr. t. 364, 2.

[2] S. u. 2. Tl. II.

[3] Garr. t. 378, 3. Le Blant, Arles Pl. III, dazu S. 5 Nr. V.

[4] Garr.'s Zeichnung ist völlig verkehrt und unklar.

offenbar durch die gegebene resp. angenommene Reliefffläche leiten lassen.

Auf einem in Rom erworbenen Bronzeringe des 4.[1] Jahrh. in der Samml. Fortnum[2] ist die Szene ins Viereck gestellt; in der Mitte steht A. in kurzer gegürteter Tunika, n. l. gewendet; hinter ihm steht Baum und Lamm, vor ihm kniet am Altare mit auflodernder Flamme Isaak, auf dessen Kopf der Vater den l. Arm gelegt, während er in der vorgestreckten r. Hand das Opfermesser hält; über dem r. Arme, zwischen dem Messer und dem Oberkörper A.'s, zeigt eine unbeflügelte ganz kleine Gestalt mit dem l. Arme n. u., mit dem r. n. o.; offenbar ist es der E. Gottes, da jede andere Möglichkeit, zumal auf grund der Analogieen, ausgeschlossen ist.

Anders, zugleich etwas deutlicher ist die Darst. auf einer runden Bronzemedaille im Museum der vatikan. Bibl.[3], nach de Rossi[4] aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh. A., in der gleichen Tracht wie auf dem Ringe, und l. vor ihm der nackte Isaak stehen beide gegen einander gekehrt auf einem aus einem Steinhaufen gebildeten Berge, l. spriesst eine Ranke empor, r. hinter A. wächst Gesträuch heraus, in welchem der Widder sich befindet. V. o. l. her erscheint der E. mit ausgespanntem Flügel; nur sein Oberkörper ragt aus der Wolke hervor; er erhebt den r. Arm im Redegestus gegen A.; die Kleidung lässt sich bei der Kleinheit der Verhältnisse nicht bestimmt erkennen.

Dies ist also die erste Darst., die sich wörtlich an den Bibeltext anschliesst: „Da rief ihm der Engel Jahwes vom Himmel her zu.“[5]

Die letzte Darst. des Opfers Isaaks mit dem E. aus der altchr. Aera bietet eine viereckige Devotionsmedaille[6], die etwa der Wende des 5. zum 6. Jahrh. angehört, jedenfalls kaum vor die zweite Hälfte des 5. Jahrh. angesetzt werden darf. Aus den vier Ecken kommen, nur halb sichtbar, Flügelwesen hervor, wohl himml. Schutzgeister,

---

[1] Kaum des 3. (vgl. Kraus, R.-E. I S. 4).

[2] Garr. t. 478, 23; vgl. RB 1871, S. 35.

[3] Garr. t. 480, 12. RB, 1869, tav. Nr. 3, dazu Text S. 40 ff.

[4] RB, 1869, S. 51.

[5] Gen. 22 11. Im MA begegnet dieselbe Redaktion im Bilde wieder; auf den Mosaiken in Monreale, die „eine ausführliche Schilderung der Schicksale Abrahams bieten“ (Springer a. a. O. S. 703 f. [41 f.]), schwebt über A., der mit der einen Hand den Sohn am Schopfe hält, mit der anderen das Messer zückt, in einem Halbkreise der E., ein Typus der Darstellung, der namentl. auch in den volkstüml. Psalterillustrationen bemerkbar ist, vgl. Tikkanen a. a. O. S. 132.

[6] Garr. t. 492, 11; vgl. auch den Text Garr.'s.

die zugleich zur Füllung der Ecken dienen; in der Mitte der Fläche steht ein Lamm n. r. gegen Isaak gewandt, der n. l. mit erhobenen und zusammengelegten Händen am Boden kniet, bereit, den Todesstreich von seinem ihn am Kopfe fassenden Vater, der wie Isaak unbekleidet ist, zu empfangen. V. l. (hinter dem Tiere) tritt der beflügelte E. heran, mit tief in den Nacken fallendem Haare, in Tunika und Pallium gekleidet; den l. Arm hat er in Schulterhöhe gegen A. erhoben, mit dem r. zeigt er auf den vor ihm stehenden Widder.

Damit haben wir die Bildwerke zusammengestellt, welche aus dem Ereignisse des O. A. denjenigen Moment herausgreifen, wo der fromme Patriarch im Begriffe steht, das Blut seines Sohnes zu vergiessen, durch den sich einfindenden oder auch zugreifenden E. aber daran gehindert wird [1].

Wir schliessen nun hier die Darst. der W. G. [2] an, die jedoch nicht bloss deswegen erst hier zu erwähnen ist, weil sie die späteste der altchristl. zum O. A. gehörigen Darstellungen mit dem E. ist [3],

[1] Erwähnt sei noch, dass eine mit der Samml. Basilewsky's in die Eremitage nach Petersburg gelangte Elfenbeinplatte als letzte ihrer 3 Darst. das O. A. zeigt, wobei ebenfalls ein E. rettend eingreift. Doch ist die Tafel m. W. nicht publiziert. Vgl. SE, S. 190 Nr. 7.

[2] Garr. t. 112—117. Eine neue Ausg. veranstalteten Franz von Hartel u. Franz Wickhoff, Beil. zum XV. u. XVI. Bde. des Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1894/1895. Der Codex, eine griech. Handschr. „auf Purpurpergament mit Gold- und Silberbuchstaben geschrieben", befindet sich in der k. k. Hofbibl. zu Wien; es reiht sich „dieses Bibelfragment — denn nur 24 Blätter, vom 3. bis zum 49. Kap. reichend, haben sich erhalten — den Prachtcodices an, über deren masslos prächtige Ausstattung der h. Hieronymus in der Vorrede zum Buche Hiob Klage führte . . . Ueber den Ursprung des Codex ist nichts Näheres bekannt, nur dass sich derselbe im 14. Jahrh. noch in Italien befand, wird glaubwürdig vermutet [Palaeogr. sacra pl. 178]. Der Miniaturenschmuck dehnt sich über alle Seiten der Handschrift aus, steigert demnach die Summe der Bilder auf 48." Springer a. a. O. S. 669 [7]. Ueber Gesch. und Zustand der Handschrift vgl. jetzt vor allem v. Hartel-Wickhoff a. a. O. S. 99 ff. Für die Angabe in KGChK, S. 454, Angelo Busbecke habe den Codex „(um 1562) in Konstantinopel für die kaiserliche Hofbibliothek" erworben, enthalten die Urkunden keinerlei Anhalt. Vielmehr kam derselbe höchst wahrscheinlich mit der grossen Fugger'schen Sammlung (1656) an seinen jetzigen Aufbewahrungsort. „Fugger oder wer sonst dürfte die Genesis aus Italien gebracht haben." v. Hartel-Wickhoff, ebda. S. 99.

[3] „Früher in das Constantin. Zeitalter versetzt, wird jetzt die W. G., dem Charakter der schweren Uncialbuchstaben entsprechend, dem 6. Jahrh. zugeeignet." Springer ebda. Diese Datierung wird sich aus archäol. Gründen bestätigen. v. Hartel u. Wickhoff (a. a. O. S. 142) freilich setzen die W. G. wieder in das 4. Jahrh.; demgegenüber vgl. schon SE, S. 38 u. ebda. Anm. 4.

sondern auch darum, weil dieselbe nicht eigentlich das Opfer selbst schildert, sondern den unmittelbar folgenden Vorgang der Gen. (c. 22_{15-18})[1]. A. steht n. l., ehrfurchtsvoll sich leicht verneigend und beide Hände unter dem Pallium verhüllend. Ueber ihm schwebt der geflügelte E. n. r. in horizontaler Lage innerhalb eines Kreissegmentes, wodurch wie gewöhnlich die Wolke wiedergegeben ist; er trägt violettgestreifte Dalmatika und weisses Pallium, ausserdem aber auch einen weissen Stirnreif, unter welchem das ziemlich lange und dichte Haar hervorquillt, und in der l. Hand einen szepterartigen Stab, während die r. gegen den unten vor ihm sich verbeugenden A. ausgestreckt ist.

Damit wäre der Kreis der Darst. des O. A. unter Anwesenheit des Male'ach Jahwes auf altchristl. Denkmälern geschlossen. Allein noch fehlt eine Darst., wo dieselbe Szene den bisher völlig unbekannten Personenapparat von im ganzen acht bezw. neun Köpfen umfasst. In dieser ungewöhnlich starken Erweiterung finden wir den Vorgang am r. Ende der Vorderseite eines Sark. in der Kirche von Lucq-de-Béarn[2] und an derselben Stelle auf dessen Replik, einem Sark. aus Auch, jetzt im Museum zu Toulouse[3]: beides also gall. Sark., beides Werke, deren Ausführung und Behandlung sie dem 5. Jahrh. zueignet. Schon von dem weit besser und gewandter, zugleich im Verständnisse dessen, was er will, weit klarer und aufmerksamer gearbeiteten Marmorsarge von Lucq-de-Béarn bemerkt Le Blant[4]: „La grossière exécution du sarcophage de Lucq indique sinon une très basse époque, du moins la main d'un artiste barbare"; noch weit mehr gilt dieses Urteil von der Kopie, deren Schöpfer, ein plumper Provinzialhandwerker, die Vorlage in neuer, aber viel schlechterer Weise wiedergibt[5]. Betrachten wir darum zuerst die Darst. desjenigen Sark., der dem anderen als Muster gedient, um dann zu sehen, in welchen Stücken der Kopist abweicht, und dann auch das infolge der Abweichungen etwa unklar Gewordene leichter verstehen zu können!

A., in Exomis gekleidet, fasst mit der l. Hand seinen r. mit

---

[1] Garr. t. 114, 3. v. Hartel u. Wickhoff a. a. O. T. XI.

[2] Le Blant, La Gaule Pl. XXVII, 1, Nr. 121, S. 100 ff.

[3] Le Blant, La Gaule Pl. XXV, 1, Nr. 115, S. 96 f. Garr. t. 312, 3.

[4] Le Blant a. a. O. S. 103.

[5] Garr. hat stark idealisiert; die Ratlosigkeit der Forscher in der Interpretation unserer Szene ist übrigens zum guten Teile daraus zu erklären, dass Garr. nur die Replik veröffentlicht hat, welche selbst das Original [bzw. die gemeinsame Vorlage] nur in ungenügender Weise reproduziert.

auf den Rücken gebundenen Händen vor ihm knieenden Sohn am Kopfe und hält in der gesenkten r. das Messer, dessen Spitze das Haupt Isaaks berührt. Neben diesem und etwas weiter n. r., zugleich als Abschluss des Sark., ruhen auf einem aus Quadern gebildeten Sockel niedere Säulchen, zwischen denen ein Widder sich befindet; auf der flachen Decke, die von jenen Säulchen getragen ist, liegt n. r. eine kleine menschliche Figur auf dem Rücken, wahrsch. Jonas [1]. L. neben diesem Altarbaue steht eine verschleierte Frau, das gesenkte Haupt trauernd auf den l. Arm gestützt, den sie am Oberarme unmittelbar am Ellenbogen mit dem r. umfasst. V. l. her nahen im Viertelprofil n. r. dicht hintereinander, in Tunika und Pallium und mit einer Rolle in der unter dem Pallium hervorragenden l. Hand, drei unbärtige stattliche Jünglinge, von denen der vordere seine Hand an den Oberarm des nach ihnen lebhaft umblickenden Patriarchen legt, während die beiden nachfolgenden die Schulter bzw. den Arm ihres Vordermannes berühren. Schliesslich gehören noch zwei n. r. blickende unbärtige Köpfe hieher, der eine hinter dem letzten der drei Jünglinge, der andere zwischen A. und der n. r. etwas zurückstehenden Matrone.

Auf dem Sark. von Toulouse ist nicht bloss der letzterwähnte Hintergrundskopf bärtig, es ist auch noch ein dritter sichtbar, in derselben Richtung gewendet, zwischen dem mittleren und vorderen der drei Jünglinge. Diese erscheinen dagegen in gleicher Zahl wieder, nur dass der zweite seine nach aussen geschlossene r. Hand an die r. Brust erhebt und der dritte mit seiner ganzen l. Körperhälfte durch den mittleren verdeckt ist. Ferner ist der tempelartige Altarbau ersetzt durch einen einfachen Altar mit lodernder Flamme, hinter dem auf einem höheren dickeren Säulenpostamente der Widder steht. Endlich ist zu beachten, dass die der Szene anwohnende Frau hier, im Begriffe, ihren Schleier zu entfernen, voll Ueberraschung wie A. n. l. auf die drei Jünglinge blickt.

Diese fesseln also ihr und unser Interesse. Le Blant [2] erklärt, dass „celui qui est le plus voisin du patriarche et lui touche le bras est sans doute l'ange dont ce dernier entendit la voix"; mit den beiden anderen weiss er gar nichts anzufangen. Allein wenn man den ersten als E. fasst, muss man, um sich nicht dem Vorwurfe der Willkür auszusetzen, auch die beiden anderen als E. deuten; denn auch sie machen dieselbe Bewegung wie ihr vorangehender Genosse.

---

[1] Vgl. dieselbe Figur am anderen Ende der Vorderseite; dazu Le Blant a. a. O. S. 102 f.

[2] Le Blant a. a. O. S. 100.

und auch sie zeigen ganz die nämliche äussere Erscheinung und Ausstattung wie jener. Dies muss auch gegen Wilpert[1] mit Entschiedenheit geltend gemacht werden, der in den zwei hinteren Jünglingen zwei Gestalten sieht, durch die der Künstler „ganz offenbar“ die Szene habe „nur mehr beleben“ wollen; der Augenschein lässt es nicht zu, zwischen den drei Personen einen Unterschied zu machen, die eine ist so viel und genau dasselbe, was die andere. Wenn endlich Springer[2] bemerkt: „Ihre Dreizahl und der Umstand, dass sie alle Schriftrollen in der Hand tragen, regen nur allgemeine, unsichere Vermutungen an“, so scheint doch nur eine und zwar ganz bestimmte Vermutung nicht allein naheliegend, sondern auch angesichts der Identität der drei Jünglinge allein berechtigt und der Thatsache entsprechend; berücksichtigt man überdies die Situation, in der sie zugegen sind, dass es sich nämlich um die Opferung Isaaks handelt, so ist es unzweifelhaft, dass die drei Jünglinge dieselben drei himmlischen Personen sind, die nach dem bibl. Berichte bei A. zu Gaste waren[3]; sie hatten ihm ja auch den Isaak verheissen[4], Grund genug, dass sie jetzt eingreifen, damit der Gegenstand ihrer Verheissung nicht vernichtet werde. So ist es zwar eine künstlerische Freiheit, wenn der Sark.-bildner statt des einen Jahwe oder genauer des einen Male'ach Jahwes die drei Himmlischen beim O. A. zugegen sein lässt, aber es ist ein gutes inneres Recht, das ihm diese Freiheit erlaubt und das sie billigt.

Bei dieser Auffassung der drei Jünglinge tritt auch die dem Opfer anwohnende Frau in ein helleres Licht; es ist ebenso sicher Sara, wie sie bei dem Besuch der drei Männer im Haine Mamre zugegen ist, dieselbe, die bei der Höhe ihres Alters die Geburt eines Sohnes lächerlich gefunden hatte und die in den meisten Darst. der Bewirtung der drei Himmlischen bei A. wieder erscheint[5]. Auf unseren Sark. erscheint sie das eine Mal trauernd um den Verlust ihres einzigen, lang ersehnten Kindes, das andere Mal überrascht durch das unerwartete Eingreifen der himml. Personen.

Was endlich die Hintergrundsköpfe anlangt, die sich, wie der Augenschein zeigt, bald vermehren, bald vermindern, die bald jugendlich, bald bärtig sein können, die überdies vollständig zurücktreten

---

[1] Wilpert, Das O. A. a. a. O. S. 139.

[2] Springer a. a. O. S. 697 [35].

[3] Gen. 18 2.

[4] Gen. 18 10. 15.

[5] Auch Le Blant (a. a. O. S. 102) erkannte, freilich nur ganz vermutungsweise und ohne ihre Bedeutung aus der ganzen Darst. selbst heraus zu verstehen, in der Frau Isaaks Mutter.

und nur flach aus dem Reliefgrunde herausgearbeitet sind, so gilt dasselbe von allen, was Le Blant [1] von dem vordersten (zwischen A. und Sara) sagt: „. . . la figure de l'homme, dont on ne voit que le buste, et qui me semble un de ces assistants semés au hasard par les sculpteurs dans le second plan de leurs compositions, avec autant de profusion que d'insouciance du vrai"; es sind nicht bloss wahrscheinlich, sondern zweifellos nichts mehr und nichts weniger als Köpfe, welche die leere Fläche decken und beleben sollen.

Es ist also immer nur ein E. neben dem opfernden A., wodurch jede Spekulation Garr.'s und anderer über das nie dargestellte zweimalige Erscheinen desselben hinfällig wird [2]. Und hier in beiden Auflagen des Typus auf den beiden gall. Sark. sind es drei Personen, die beim Opfer zugegen sind, nicht etwa deswegen, weil eine derselben drei Mal bei A. erschien [3], sondern weil sie zusammengehören, wie sie auch bei A. gemeinsam, aber nur ein Mal zur Verheissung der Geburt eines Sohnes sich eingefunden hatten.

Es sind aber auch nach dem bibl. Berichte [4] nicht drei E., sondern es sind drei — Männer, tres viri, τρεῖς ἄνδρες, שְׁלֹשָׁה אֲנָשִׁים.
Die Anlehnung an diese Benennung der drei Himmlischen, zugleich das Festhalten der Künstler an dem einmal geschaffenen Typus hat es im Westen wie im Osten bis zu der Mitte des 6. Jahrh., also noch in Zeiten, wo die E. längst Flügel hatten, verhindert, dass sie als E. zur Darst. gebracht wurden. Dass man sie vor der Einführung der beflügelten E. ebenso darstellte wie noch mindestens anderthalb Jahrhunderte nachher, das bezeugt eine kurze Uebersicht über die Denkmäler, auf denen sie uns erhalten sind.

Sie begegnen uns noch im 4. Jahrh., wo ihre Flügellosigkeit, auch wenn sie als E. gedacht wären, nicht auffallen könnte, in den Mosaiken an den Seitenwänden des Langschiffes der Basilica S. Maria Maggiore [5], Mosaiken, deren Ursprung von de Rossi und anderen mit Recht auf den röm. Bischof Liberius (352—366) zurückgeführt wird [6]. Zwei Mal erscheinen sie hier in demselben Rahmen: oben

---

[1] Le Blant a. a. O. S. 101 f.

[2] Vgl. Wilpert, Das O. A. a. a. O. S. 139.

[3] Das wäre übrigens Jahwe selbst und nicht der E.; man müsste darum auch, will man konsequent sein, den vorderen als Jahwe, nicht als E. erklären.

[4] Gen. 18 2.

[5] Garr. t. 215, 3. RM fasc. XXIV. XXV.

[6] Vgl. de Rossi's Text zu diesen Mosaiken fol. 5b ff. Er ist geneigt, die von der Begegnung Melchisedek's mit A. bis zu den Kriegen Josua's führenden biblisch-historischen Bilder im Langhause auf grund einer „bibbia figurata del secolo in circa quarto" entstanden sein zu lassen, und meint, das könnte ge-

ist ihre Ankunft bei dem sich vor ihnen verneigenden A. dargestellt und darunter das Mahl; alle sind nur durch den Nimbus ausgezeichnet, Jahwe allein und auch er bloss in der Ankunftsszene

---

nügen „a rendere ragione delle diversità, che sono state notate tra cotesti quadri delle pareti laterali e le grandiose composizioni dell' arco trionfale ... Certo è, che i musaici dell' arco presentano alcuna impronta di ciò che sogliamo appellare bizantinismo incipiente; mentre nelle pareti laterali domina la reminiscenza dello stile e dell' arte classica." Namentlich mit Rücksicht auf den langen Mosaikfries an den Wänden unterhalb der eigentl. Mosaikbilder, ferner mit Rücksicht auf die Verschiedenheit der Säulen kommt er (fol. 8a) zu dem Schlusse: „L'una [delle due opere] è della prima metà del secolo quinto; l'altra della seconda del quarto: questa sembra essere stata ordinata dal papa Liberio, quella lo fu certamente da Sisto III." Ebenso urteilten Garrucci, de Waal (Kraus, R.-E. II S. 389) und Dobbert, Repert. f. Kunstwissensch. XIV (1891) S. 179. Im übrigen vgl. jetzt namentl. KGChK S. 414 ff., der (S. 417 ff.) darauf hinweist, 1. dass „bei Auswahl der Sujets eine rein historische Absicht, und keinerlei symbolische Anspielung, etwa auf das Konzil von Ephesus, ebensowenig ein Parallelismus der Bilder auf den beiden Wänden des Langhauses Platz griff"; 2. dass „diese ganze Dekoration von derjenigen des Triumphbogens in stilistischer Hinsicht abweicht", ein Unterschied, der sich jedem aufdrängt, „dessen Auge für derartige Dinge eine Empfindung besitzt"; 3. dass in dem Friese, welcher den auf den Säulen des Langhauses ruhenden Architrav ziert, „das Lamm Gottes ohne Nimbus und ohne Kreuz uns entgegentritt"; 4. „dass die Säulen des Langhauses hier nicht durch Arkadenbögen, wie in dem zu Ende des 4. Jahrh. unter Valentinian II. und Theodosius unternommenen Bau von S. Paolo fuori le mura, sondern durch Architrave verbunden sind, wie sie auch noch in der konstantin. Basilika des Vatikans verwendet waren"; 5. dass eine Verschiedenheit obwaltet „in der Aufmauerung dieser Säulen und derjenigen des Triumphbogens". Nimmt man 6. hinzu, dass der in einem der Bilder des Langhauses dem Josua erscheinende Ee. Michael (Garr. t. 221, 1) noch ohne Flügel dargestellt ist, während sämtliche E. des Triumphbogens beflügelt sind, ein Moment, das auch Garrucci bereits geltend gemacht hat, so ist der Schluss unabweisbar, den auch Kraus zieht: Ist der Triumphbogen „zweifellos das Werk Sixtus' III., so darf [besser: muss] man jetzt den Kern des Gebäudes und die Inkrustation seiner Langhauswände für Liberius und seine Zeit in Anspruch nehmen". Andererseits geht aus dem Gesagten zur Genüge hervor, wie weit SA, S. 237, im Rechte ist, wenn er meint, es hindere nichts die Annahme, dass die Mosaiken des Langhauses gleichzeitig mit denen des Triumphbogens entstanden seien. Es bedarf, zumal angesichts der gegebenen Umstände, keines weiteren Wortes der Widerlegung, wenn Schultze behauptet, die Möglichkeit, dass dieselben in das 4. Jahrh., etwa in die Zeit des Liberius (352—366) zurückreichen, sei durch das, was wir über die Beschaffenheit des bibl. Bilderzyklus im 4. Jahrh. wissen, durchaus ausgeschlossen. Diese Schilderungen setzten eine Entwickelung voraus, die im 4. Jahrh. erst begonnen habe. Thatsächlich zeigt die unumgängliche Notwendigkeit der Datierung der Langhausmosaiken in die Zeit des Liberius, dass wir eben die fragl. Entwickelung im 3. Viertel des 4. Jahrh. schon bis zu der in ihnen niedergelegten Stufe vollendet anzusehen haben.

erscheint in der Aureole; alle tragen Dalmatika, Pallium und Sandalen, alle sind jugendlich und flügellos.

Beim Mahle finden wir sie wieder in der Kirche S. Vitale zu Ravenna[1]. Dieser auch für die Geschichte der Architektur bedeutungsvolle Bau ist in der Geschichte der Malerei von nicht geringerem Werte; für unseren speziellen Zweck an diesem Orte sind seine Mosaiken darum von ganz hervorragender Wichtigkeit, weil wir wissen, dass die Kirche i. J. 547 von dem im Inneren dargestellten und durch Beifügung seines Namens geehrten Bischofe Maximianus eingeweiht wurde; aus derselben Zeit stammt aber auch der noch vollständig erhaltene Bilderschmuck des viereckigen Altarraumes und der daran liegenden Apsis. Die Lünette l. (von der Concha aus) des unteren Geschosses[2] zeigt die Bewirtung der drei Männer durch A., r. unmittelbar daneben auf demselben Bilde Isaaks Opferung[3].

Die jugendlichen himml. Gäste sitzen, wie bei der Bewirtung von S. Maria Maggiore, mit der die Szene in S. Vitale eine nicht geringe Aehnlichkeit verbindet, mit Nimbus ausgezeichnet und in Tunika und Pallium gehüllt, im Schatten des weit ausladenden Geästes eines l. stehenden mächtigen Baumes, der Terebinthe, hinter dem Tische, auf welchem drei gekreuzte Brote liegen. Der mittlere der Jünglinge sieht gerade aus, die ihm zur Seite befindlichen Begleiter blicken mit einer leichten Wendung des Kopfes n. l., von wo A., ein gebrechlicher Greis, in kurzer gegürteter Tunika sich nähert, wie in S. Maria Maggiore auf beiden ausgestreckten Händen eine Platte mit einem Kalbe herantragend, das er seinen Gästen bereitet hat[4], während Sara zuschauend unter der Thüre des Zeltes steht.

---

[1] Ueber die Kirche und ihre Mosaiken vgl. Rahn a. a. O. S. 307 ff., Richter a. a. O. S. 72 ff., KGChK, S. 308 f., 358 ff., 438 ff.. zu den Mosaiken auch SA, S. 220 ff.

[2] „In den Mosaiken an den beiden Seitenwänden des Altarhauses entspricht der räuml. Gliederung der Wandflächen in 2 Geschosse auch die beiderseitige Verteilung der Darstellungen: die Bilder der unteren Geschosse auf das AT, die der oberen Geschosse auf das NT, während die Ausschmückung der Kuppelwölbung mit apokalypt. Vorstellungen den Zusammenschluss des Ganzen bildet. In den unteren Geschossen gruppieren sich die Darst. um ein in den Bogenfeldern der Blendarkaden befindliches Mittelbild. Das Mittelbild ist beide Male ein historisches Gruppenbild: auf der r. Seite das Opfer des Abel und des Melchisedek, auf der l. Seite 2 Szenen aus dem Leben A.'s.“ Richter a. a. O. S. 74.

[3] Garr. t. 262, 2. Richter a. a. O. Taf. IV (zu S. 78). Photogr. Ricci's.

[4] Gen. 18 7 f. — A. bringt das Kalb „völlig unversehrt, mit Hörnern, Schwanz und Klauen, in der Ausführung das Meisterstück eines zum Miniator

Wie sehr nun auch die Darst. im ganzen an Steifheit gegenüber der im wesentlichen völlig gleich angeordneten von S. Maria Maggiore gewonnen hat [1]: auch in S. Vitale, also in der Mitte des 6. Jahrh., in einer Zeit, wo die byzantin. Kunst zumal die ravennat. Mosaikmalerei vollkommen beherrschte, so dass ein Rückschluss nach der ikonograph. Seite auf die byzantin. Kunst selbst bez. unserer Darstellung durchaus erlaubt ist, haben die drei Gäste A.'s noch keine Flügel.

Genau ebenso erscheinen sie endlich auf drei altchr. Lampen, die vielleicht etwas älter sind, möglichenfalls teilweise sogar aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. stammen, aber bez. ihrer Datierung nicht sicher zu bestimmen, in der Deutung ihrer Reliefs nicht unbestritten sind. Von den beiden jedenfalls älteren und auch in einzelnen Punkten der Darstellung etwas enger zusammengehörigen befindet sich die eine [2] in der Vaticana, die andere [3], ein Fragment, im Museum Kircherianum [4]. Wir haben auszugehen von der ganz erhaltenen Lampe im Vatikan. Sie zeigt einen Baum, l. von demselben eine n. r. gewandte, auf einem Lehnstuhle sitzende männliche unbärtige Figur mit Nimbus und wie zum Einladen (Winken) erhobener l. Hand, r. eine Gruppe von drei en face gestellten, ebenfalls nimbierten (unbärtigen) Jünglingen. Genau dasselbe zeigt das Fragment des Museum Kircherianum, nur dass der obere Teil des Kopfes der sitzenden Figur [5] und die Rückenlehne der Kathedra abgebrochen ist.

Das Vorhandensein des Baumes macht es unmöglich, in der Darst. etwa die drei Weisen aus dem Morgenlande vor Herodes zu sehen; auch erwartete man, dass sie dem Herodes zugewandt wären; aus denselben Gründen ist auch die Deutung als Verk. Mariä ausgeschlossen. Garr. [6] erkennt Nebukadnezar auf dem Throne „e innanzi a lui i tre santi garzoni che meritano l'aureola come santi

---

berufenen Talentes, wie in der Auffassung das Kennzeichen einer in Textskrupeln befangenen Phantasie". Richter a. a. O. S. 79.

[1] Vgl. Richter ebda.

[2] Garr. t. 476, 8.

[3] Garr. t. 476, 6. Liell a. a. O. S. 288; nach Liell „wohl ein Werk des 5. Jahrh.".

[4] Von Schultze in s. Katal. der altchr. Bildw. des Museo Kircheriano in Rom, Studien S. 256 ff., nicht genannt.

[5] Man hielt denselben für den allein erhaltenen Kopf eines Kindes, das auf dem Schosse der oben abgebrochenen Mutter sitzen sollte; dadurch liess sich auch Liell verleiten, die Anbetung der hl. Könige dargestellt zu sehen.

[6] Garr. VI S. 113.

martiri". Der Palmbaum zeigt ihm den Orient an! Niemand wird leugnen können, dass mit dieser Erklärung der Baum nicht zu seinem Rechte kommt, der offenbar, wie überall, so auch hier einen bestimmten Berg oder Wald markieren soll. Auch dies muss als Gegengrund angeführt werden, dass die drei Jünglinge wie die drei Weisen sonst nie in der altchr. Kunst den Nimbus tragen.

Es bleibt allein übrig, in der Szene die drei Männer zu erkennen, welche den A. im Haine Mamre besuchen; damit ist der Nimbus der Jünglinge und vor allem auch der Baum, die Situation erklärt: „Da erschien ihm [dem A.] Jahwe bei den Terebinthen Mamres, während er um die heisseste Tageszeit am Eingang des Zeltes sass" [1].

Die dritte, noch etwas plumper gearbeitete Lampe aus Köln, welche Forrer [2] veröffentlicht hat, zeigt die nämliche Komposition. A.'s Kopf ist unverhältnismässig dick; die Arme hat er erhoben und ist im Begriffe aufzustehen. Im übrigen ist, von völlig Nebensächlichem wie der Armhaltung abgesehen, alles ganz so wie auf den anderen Lampen. Hervorgehoben zu werden verdient nur, dass der auf der r. Seite befindl. Jüngling einen schwertartigen Gegenstand (Rolle?) in den Händen zu halten scheint.

Wenn auf diesen Lampen die drei Himml. statt ihrer gewöhnl. Tracht, Tunika und Pallium, kurze gegürtete Tunika angelegt haben, so ist darauf hinzuweisen, dass man in der Kleinkunst es nie gar genau nahm; auch den E. ist auf Lampen kurze gegürtete Tunika gegeben [3], wie diese überhaupt wegen ihrer grossen Einfachheit, welche ihre Ausprägung ganz wesentlich erleichtert, die in der Lampenfabrikation beliebte und fast ausschliesslich verwandte Kleidung bildet.

Doch — und darauf kommt es hier vor allem an — auch auf den Lampen tragen die Männer bei A. wie in S. Maria Maggiore, ja wie noch in S. Vitale zwar Nimbus, aber keine Flügel: es sind, wenigstens nach der bildnerischen Darst., immer noch viri, nicht angeli.

Das erste bekannte Beispiel nun, wo die drei Gäste des Erzvaters als E., also beflügelt erscheinen, bietet die Cottonbibel im brit. Museum; es ist zugleich die letzte bekannte Darst. der drei Himml. in der altchr. Kunst. Es leuchtet sofort ein, von welcher Bedeutung diese Thatsache für die Datierung des berühmten und von der Zeit schwer mitgenommenen Codex ist; er

[1] Gen. 18 1.

[2] Forrer, Die frühchr. Altert., Taf. IV, 1; dazu ebda. S. 12.

[3] Z. B. Garr. t. 475, 7.

ist zweifellos nach den Mosaiken von S. Vitale, also nach — rund — dem Jahre 550 entstanden, gehört also, da ein Grund zu einer späteren Ansetzung nicht vorliegt, der gute Stil und der Typencharakter im ganzen, zugleich die paläographischen Merkmale vielmehr an der frühestmöglichen Grenze festzuhalten zwingen, der zweiten Hälfte oder, wenn man den zeitlichen Spielraum auf grund der angeführten Momente noch enger fassen darf, dem dritten Viertel des 6. Jahrh. an[1].

Er enthält zwei Miniaturentafeln mit den drei Himml., die eine schildert ihre Ankunft[2], die andere zeigt sie beim Mahle[3]; beide Bilder sind auf der r. Seite beschädigt. Im ersten sieht man noch die drei E. im Viertelprofil n. r., von wo aller Wahrscheinlichkeit nach, wie in den vorher bespr. Darst., A. sie begrüsste. Alle drei. unbärtige Jünglinge, tragen Nimbus und Flügel, Aermeltunika und einen auf der r. Schulter geknöpften Mantel; im l. Arme des l. stehenden E., der am wenigsten gelitten hat, sieht man noch deutlich den langen (Gold-)Stab, der wohl sicher auch den beiden anderen gegeben war[4].

---

[1] Ueber die Gesch. der Handschr. und ihren jetzigen Zustand, insbes. über die Beschaffenheit und Publikationen der noch erhaltenen Miniaturen vgl. Tikkanen a. a. O. S. 99 ff. Sie können nicht vor der Mitte des 6. Jahrh. entstanden sein, da sie die drei Himmlischen bei A. als E. auffassen und mit Flügeln versehen, während dieselben noch in den i. J. 547 vollendeten Mosaiken von S. Vitale zu Ravenna als rein menschliche Wesen erscheinen.

[2] Tikkanen a. a. O. Taf. XIII, 96. Dieses Bild gibt Garr. (t. 125, 4) nach einer angeblich „esatissima copia colorata“ Peiresc's in Paris (ebenso Garr. t. 124, 13). Wie „genau“ die Kopie ist, ergibt sich aus der eingehenden Beschreibung des Erhaltenen, welche mir Herr Prof. Budde in Strassburg i. E., dem ich für sein reiches Bemühen auch an dieser Stelle aufrichtigst danke, auf meine gelegentlich seines Aufenthaltes in London an ihn gerichtete Bitte, die von vornherein im höchsten Masse verdächtig scheinende Reproduktion unseres Bildes bei Garr. bzw. Peiresc mit dem Originale vergleichen zu wollen, unter Beifügung einer getreuen Skizze, die übrigens Tikkanen's Wiedergabe durchaus bestätigt, mitzuteilen die Güte hatte. Dazu schrieb mir Herr Prof. Budde: „Ich würde die nach Peiresc gegebene Abbildung Garr.'s im ganzen Codex vergeblich gesucht haben; doch sagt Garr. ausdrücklich auf S. 47, es sei die Illustration zu c. 18 ‚il Signore apparve ad Abramo etc.‘, d. i. c. 18 1 (Cod. Cott. f. 25). Nun gehört, was davon erhalten ist, zu dem Besterhaltenen des ganzen Codex, wie überhaupt zu c. 18 ff. etc.“ Die Entdeckung der Peiresc'schen Kopieen, auf die Garr. sich so viel zu gute thut (cf. Proemio zu unserem Codex), entbehrt also für die Kenntnis der Bilder des Manuskriptes nicht bloss jeglichen Wertes, sondern hindert, ja verwirrt nur dieselbe.

[3] (unter den Fragm. des brit. Mus. nicht mehr erhalten) Garr. t. 125, 5; darnach Tikkanen a. a. O. Taf. XI, 79.

[4] Auch in dem Mosaik von S. Marco tragen die den A. besuchenden E.

Auf dem zweiten Bilde sitzen die drei Gäste hinter dem runden, mit einem Tuche überdeckten und Speise besetzten Tische; auch hier sind sie nimbiert und beflügelt und mit weiter Aermeltunika bekleidet; von dem r. sitzenden sieht man „nur mehr einen Schatten“[1]; hinter dem mittleren steht unter der Thüre Sara.

In der Cottonbibel sind also A.'s Gäste zum ersten Male auch ihrer bildnerischen Ausprägung nach E., und daran hielt die Kunst in der Folgezeit unumstösslich fest. Sie spiegelt in interessantester Weise einen Prozess wider, der sich im Verlaufe von sechs Jahrhunderten in der Exegese der betr. Bibelstelle vollzog[2]. Wenn uns auch aus der altchristl. Zeit selbst kein weiterer Beleg für die neue Auffassung bekannt ist, so dürfen wir doch überzeugt sein, dass die drei Himmlischen, sofern sie überhaupt in der altchristl. Kunst noch einmal dargestellt wurden, nie mehr anders aufgefasst waren denn als E., d. h. als Jünglinge mit Flügeln[3].

Konsequenterweise hat nun der Miniator des Cottoncodex die drei Gäste A.'s nicht bloss in ihrer Gesamtheit, sondern auch in ihrer Isolierung als E. gefasst, mit anderen Worten: auch in dem Bilde, wo A. bei Jahwe Fürbitte einlegt für Sodom und Gomorrha, ist Jahwe als beflügelter E. dargestellt. Diese Fürbitte schliesst sich ja unmittelbar an das Gastmahl und die Verheissung Isaaks an; Jahwe bleibt zurück, um dem Erzvater das Verderben über Sodom und Gomorrha anzukündigen[4], während seine beiden Begleiter nach Sodom wegziehen[5]. So sind diese drei im bibl. Texte die nämlichen, welche bei A. zu Gaste sind, und darum malt sie der Künstler auch in ihrer Trennung als E. In dem Bilde, welches die Fürbitte

---

den Stab, hier aber hat derselbe ein kleeblattartiges Kopfstück; cf. Tikkanen a. a. O. Taf. VI, 40; dagegen haben sie ihn in der Cottonbibel beim Mahle nicht, wohl aber wieder in dem Mosaik, cf. Tikkanen ebda. In dem 1. Bilde liegt A. vor den herankommenden Gästen am Boden: ähnlich wird es auch in der Cottonbibel gewesen sein.

[1] Garr. III S. 47 Nr. 5.

[2] Die jüd. Schriftsteller erklärten die drei Männer bei A. meist als drei Erzengel (vgl. Gfrörer a. a. O. I S. 375); Just. Mart., Epiphan., Chrysost. u. a. erklärten den einen der drei als Christus, die beiden anderen als E., welche ihn begleiteten; Athan., Aug. u. a. erklärten sie für die drei Personen der Trinität; s. Ode a. a. O. S. 1000 ff.; vgl. o. S. 24.

[3] So auch im MA (wie die Mosaiken von S. Marco in Venedig bereits beweisen), z. B. im vatikan. Oktateuch 746. I. Bl. 72, wo die Gastmahlsszene wiederholt ist; dabei ist „das Kalb in Lebensgrösse unter den Tisch gelegt, damit jedermann erkenne, was die Gäste essen“. Richter a. a. O. S. 79.

[4] Gen. 18$_{17}$ ff.

[5] Gen. 19$_{1}$.

A.'s zeigt[1], schreitet der E. (mit vorgesetztem l. Beine) v. l. her n. r.; er ist mit Nimbus ausgestattet, in Tunika und Pallium gekleidet, hält in der L. einen Stab, während er die R. im Redegestus zu dem v. r. (mit vorgesetztem r. Beine) eilig herankommenden A. erhoben hat. A. ist mit kurzer gegürteter Tunika bekleidet, erhebt seine r. Hand sprechend zu Jahwe und legt die l. ehrfurchtsvoll an die Brust.

Auch dem Abzuge der beiden Jahwe begleitenden E. nach Sodom ist ein Bild gewidmet[2], das aber jetzt stark beschädigt und in dem erhaltenen Teile stark verwischt ist. Insbesondere haben die beiden n. r. hinwegschreitenden E. gelitten; nur noch der untere Teil des zurückgesetzten Beines ist von ihnen erhalten; doch ist zweifellos, dass auch sie beflügelt waren, um so mehr, als der Bibeltext[3] sie ohne weiteres als E. bezeichnet; auch lässt sich noch erkennen, dass sie Tunika und Pallium trugen. A., der, wieder in kurze gegürtete Tunika gekleidet, n. l. geht, sieht nach ihnen zurück. Im Htrgr. ist eine aus regelmässigen Quadern errichtete Mauer sichtbar.

Die beiden E. kamen am Abend nach Sodom und kehrten hier über Nacht auf Lots Einladung in dessen Hause ein. Die Sodomiten aber forderten die Herausgabe der beiden Fremdlinge von Lot; Lot ging hinaus, um sie zu beschwichtigen, aber die Sodomiten „drangen hart auf den Mann, auf Lot, ein und nahten herzu, die Thüre zu erbrechen. Da griffen die Männer hinaus und zogen Lot zu sich hinein ins Haus und verschlossen die Thüre“[4]. Auch diese Szene hat der Miniator der Cottonbibel wiedergegeben[5]; doch sieht man von den E. nur je eine Hand; die eine zieht Lot am Arme ins Haus herein, die andere ist gegen die draussen tobenden Männer erhoben, von denen zwei am Boden liegen, von Blindheit geschlagen ob ihres Frevels[6].

§ 5. Huldigung der Magier.

Die älteste Darst. der drei Weisen aus dem Morgenlande bietet das Deckengewölbe in dem Kubikulum Nr. 54 der Katakombe der Hll. Petrus und Marcellinus[7]. Zwei Felder sind ihnen hier ge-

---

[1] Catalogue of ancient manuscripts in the Brit. museum, Part I, Greek, London 1881, Pl. 8, dazu S. 20 f. Goertz, Ueber d. Zustand d. Malerei in Nordeuropa, Moskau 1873 (russisch): mir nicht zugänglich.

[2] Katal. des brit. Mus. Pl. 8.

[3] Gen. 19 1.

[4] Gen. 19 9.

[5] Garr. t. 125, 6.

[6] Gen. 19 11.

[7] Wilpert, Ein Cyclus, Taf. I—II, 1. III—IV, 1. S. o. S. 62 f.

widmet; das eine zeigt sie unterwegs, den Stern erblickend, das andere zeigt sie dem Kinde auf dem Schosse der Maria die Geschenke überreichend: das erste Mal zu dreien, das andere Mal nur zu zweien. Im letzteren Falle sind es offenbar deswegen nur zwei, weil der Maler für den dritten keinen Raum mehr hatte. Dass man es aber in der ältesten Zeit mit der Zahl der Magier überhaupt nicht allzu genau nahm, das beweist die Thatsache, dass auch sonst[1] bloss zwei, anderswo vier[2] oder gar sechs[3] erscheinen[4]. Seit dem 4. Jahrh. sind es ausnahmslos drei Magier, welche zur Anbetung und Huldigung nach Bethlehem ziehen. „On a prétendu que c'était saint Léon qui avait fixé le chiffre de trois. Il en parle en effet fort souvent dans ses huit sermons, mais comme d'une chose comme avant lui. Il est plus vraisemblable de croire qu'on se régla sur le nombre des présents dont parlait l'Évangile: l'or, la myrrhe et l'encens[5]. En tout cas, la tradition s'établit nettement, comme le prouvent les monuments“ [6].

Gewöhnlich dient auch auf den Denkmälern ein Stern ihnen als Führer, nur selten[7] das von einem Kreise umschlossene Mono-

---

[1] Garr. t. 58. De Rossi, Imagines selectae Deiparae Virginis, Rom 1863, t. V. Liell a. a. O. Taf. IV. Wilpert, ebda. Taf. V, 1. KGChK, S. 154 Fig. 101 (Fresko, ebenfalls in S. Petrus u. Marcellinus).

[2] Garr. t. 36. De Rossi a. a. O. t. III. Liell a. a. O. Taf. III. Grimoüard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrét., 6 Bde., Paris 1872—1875, IV S. 166 (Fresko in S. Domitilla).

[3] Auf einer Vase des Kircherianums in Rom. KGChK, S. 153 Fig. 100.

[4] Otto Mitius, Ein Familienbild aus der Priscillakatak. (Arch. Studien, her. von Johannes Ficker, I), Freib. i. B. u. Leipz. 1895, S. 8 Anm. 1, glaubte, die Deutung des auf den Stern weisenden jugendl. Mannes in dem 1851 in der Wölbung eines Loculus entdeckten und um die Mitte des 2. Jahrh. entstandenen Marienbilde in der Priscillakatak. (Garr. t. 81, 2; Liell a. a. O. Taf. V; Schultze, Studien S. 187; SA, S. 329 Fig. 100; de Rossi, Imagines etc. t. I) „auf einen Magier, der auf den Stern hinweist“, sei „nicht ausgeschlossen“. Wäre diese Deutung richtig, so hätten wir also ein Bild mit nur einem einzigen Weisen. Dieselbe ist aber unmöglich, da die Magier stets, ohne auch eine einzige Ausnahme, von Anfang an als solche deutlichst charakterisiert wurden. Die fragl. Figur aber mit der Rolle in der L. trägt Philosophentracht. Demnach ist auch die Deutung als Joseph (Schultze, Studien S. 190 f.; SA, S. 171. 328) unzulässig und nur die auf einen Propheten gerechtfertigt, mag dies nun Bileam (Garr., nach Num. 24$_{17}$) oder, was mir richtiger scheint, Jesaia sein (so de Rossi und KGChK, S. 54. 190).

[5] S. u. unter § 27 I.

[6] Bayet a. a. O. S. 467.

[7] Nicht „Presque toujours (elle [l'étoile]) est remplacée par le monogramme inscrit dans un cercle“, wie Bayet a. a. O. S. 469 meint; bei den meisten der von ihm angeführten Beispiele ist es der Stern, nicht das Monogramm.

gramm Christi[1]. Zuweilen aber geht ihnen mit und ohne Stern ein E. voran, der sie zu dem „neugeborenen König der Juden“ geleitet und ihn bzw. seine Mutter hinweist auf die, welche „gekommen sind, ihn anzubeten“.

Das erste Beispiel hiefür bietet das Relief eines Sark.-deckels in S. Ambrogio zu Mailand[2], der ohne Zweifel nicht später als in das 4. Jahrh. zu setzen ist. R. von dem durch zwei Eroten gehaltenen Medaillon mit den beiden Ehegatten ist dargestellt die Huldigung der drei Magier vor dem Jesuskinde[3]. Maria sitzt am r. Ende der Reliefreihe n. l. gewendet mit dem Jesuskinde, dessen Kopf abgebrochen ist. Die Magier, deren Kopf ebenfalls zerstört ist, bringen v. l. ihre deutlich unterschiedenen Gaben dar. Zur L. des vordersten der drei Weisen befindet sich, ebenfalls in der Richtung n. r. und mit dem Kopfe gegen Maria etwas vorgeneigt, ein unbärtiger Jüngling, der die r. Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger sprechend vor das Kinn erhebt[4]; der l. Arm ist verdeckt; er trägt langes Haar und ist in Dalmatika und Pallium gekleidet.

Garr.[5] sagt kurz: „Questo è lo sposo Giuseppe.“ Nun ist ja in der That Joseph bis über die Mitte des 4. Jahrh. hinaus unbärtig dargestellt[6], aber in allen diesen Fällen in der Tracht eines Arbeiters, in kurzer Tunika oder Exomis. Ferner weist das lange Haar entschieden auf Christus oder auf den E. hin; da es natürlich Christus nicht sein kann, so ist es der E., der hier dargestellt ist. Und endlich müsste man fragen, wie Joseph in der Weise, wie es die Komposition unseres Monumentes zeigt, zwischen Maria mit dem Kinde und die drei Könige hineingerät! Sein Platz ist sonst

---

[1] Z. B. auf dem Arkosolbilde eines Cömet. der Katak. der hl. Cyriaca, Garr. t. 59, 2. RB, 1863, S. 79. Liell a. a. O. S. 246. Nach de Rossi 1. Hälfte des 4. Jahrh.

[2] Garr. t. 329, 1. RB, 1866, S. 24. Der Deckel gehörte wohl mit dem Sark. ursprünglich nicht zusammen. Vgl. Garr. V S. 52 (zu t. 328, 1—3): „Il coperchio è di marmo diverso, più stretto della cassa sottoposta, e scolpito da altra mano.“

[3] Die l. Hälfte des Deckels enthält das Götzenbild Nebukadnezars, den König selbst und einen Diener und daneben die drei Hebräer unter dem Sterne, nach Anschauung unseres Steinmetzen also wohl dieselben, die nachher Jesu ihre Geschenke brachten, vgl. SE, S. 116 Anm. 2.

[4] Der Gestus drückt nicht ein Sinnen aus; in diesem Falle müsste die Hand an das Kinn angelegt bzw. der Kopf auf dieselbe gestützt sein. — In der Abb. de Rossi's hat die Figur beide Hände anbetend vor der Brust zusammengelegt!

[5] Garr. V S. 52.

[6] Vgl. RB, 1865, S. 25 ff. 65 ff. Schultze, Studien S. 192. Erich Frantz, Gesch. d. christl. Malerei, 2 Bde., Freiburg i. B. 1887 u. 1894, I, S. 49 Anm. 3.

ausnahmslos hinter dem Sitze der Maria, sofern er überhaupt bei der Szene zugegen ist.

Alle diese Momente, welche die Deutung als Joseph thatsächlich ausschliessen, machen die andere, dass es der E. sei, zugleich um so wahrscheinlicher. Dass die betr. Figur, abgesehen davon, dass in ihrer äusseren Erscheinung nicht nur nichts dagegen, sondern mancherlei, vor allem ihr langes Haar und ihr Gestus dafür spricht, wirklich der E. sein kann, ergibt sich, wie wir sofort sehen werden, aus den apokr. Evglien, dass er es ist, wird bestätigt aus den späteren Darst. desselben Gegenstandes, wo er, beflügelt, ohne weiteres als E. erkennbar ist.

Es ist eine der interessantesten Beobachtungen, die man in der Literatur bezüglich der Entwickelung einer Vorstellung machen kann, zu sehen, wie aus dem Sterne der E. geworden ist. Ganz klar liegt dieser Werdeprozess in den Evglien, welche von der Anbetung der Magier berichten, vor Augen. Im NT ist es bekanntlich nur Mt., welcher sie erzählt, καὶ ἰδοὺ ὁ ἀστήρ, ὃν εἶδον ἐν τῇ ἀνατολῇ, προῆγεν αὐτοὺς ἕως ἐλθὼν ἐστάθη ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον [1]. Ganz ebenso ist es ein Stern und nichts anderes im Protev. Jac., welches die Worte des 9. V. aus dem 2. Kap. des kanon. Evglms wörtlich wiederholt. Freilich zeigt das προῆγεν, dass der Stern, entsprechend der allgemeinen Anschauung [2], belebt ist, und diese sowohl wie speziell die Wendung „er ging voran" haben die weitere Entwickelung veranlasst [3].

Eine weitere Stufe, das Zwischenglied zwischen dem Sterne und dem E., bezeichnet die Bemerkung des Ps.-Mt.: Euntibus autem magis in via apparuit eis stella, et quasi quae ducatum praestaret illis, ita antecedebat eos, quousque pervenirent, ubi puer erat. Der Stern ist hier schon durchaus als führende Person gedacht, die nur noch nicht genannt ist; das geschieht nun im Evglm infantiae salvatoris arab. Da heisst es (c. 7) ausdrücklich: Eademque hora (in der sie von Maria mit einer wunderwirkenden Windel als Gegengeschenk entlassen wurden) apparuit illis angelus in forma stellae illius quae antea dux itineris ipsis fuerat [4]. Den E.

---

[1] Mt. 2 9. [2] S. o. S. 21 f.

[3] Auch der Umstand, dass der E. die drei Weisen vor der Rückkehr zu Herodes warnte, bewies, dass derselbe mit ihnen war.

[4] Nur eine breitspurige Uebers. von „angelus in forma stellae" gibt Theodorus Studita († 826), wenn er sagt: Ἄγγελος ὡς φωστὴρ οὐράνιος εἰς ἀστέρος τύπον μορφωθεὶς τὴν ὁδὸν ὡδοποίει μάγοις . . . (Theodori Stud. oratio in SS. angelos c. X, apud Mai, Nov. Patrum Bibliotheca t. V); diese Stelle be-

aber in Gestalt eines Sternes stellte der Künstler, der sich an diese Angabe hielt und der den Beschauer sofort den wahren Träger des Sternes erkennen lassen wollte, als E. dar [1].

So finden wir ihn denn auch ganz unverkennbar auf einer Reihe von Monumenten als Führer der Magier sowohl mit und neben dem Sterne. wodurch dann wie bei dem O. A., wenn Hand Gottes und E. gleichzeitig zugegen sind, ein Pleonasmus entsteht, als auch allein, an Stelle des Sternes. Bei dem ersten der Denkmäler, die hier in Betracht kommen, ist es zwar wahrsch., dass der Stern vorhanden war; aber eine Entscheidung darüber ist mit Bestimmtheit nicht zu geben. Das betr. Relief ist nämlich Fragment eines Sark., welches Delattre in dem von ihm entdeckten und ausgegrabenen Gräberareal bei Karthago gefunden und zuerst publiziert hat [2].

Maria, in faltenreichem Gewande, mit beiden Armen das Kind auf dem Schosse haltend, dem beide Hände und, wie der Mutter, der Kopf fehlen, sitzt n. l. gewendet auf einem einfachen Stuhle, der mit einem herabhängenden Tuche bedeckt ist. R. hinter der Madonna befindet sich eine Figur, von welcher aber nur noch der von dem Gewande verhüllte untere Teil der Beine — ihre Füsse sind durch den davorstehenden Stuhl der Maria verdeckt — von den Knieen ab sowie die r. n. l. o. (vom Beschauer) ausgestreckte, nach aussen geöffnete Hand mit Handwurzel sichtbar ist. Diese Lage der Hand macht wahrsch., dass die fragl. Figur wie in dem bekannten Fresko der Priscillakatak. [3] und auf dem Epitaphium der Severa im Lateranmuseum [4] auf einen jetzt nicht mehr vorhandenen Stern hindeutet, und beweist, was die vollständig verhüllten Füsse nicht zweifellos erkennen lassen, dass sie n. l., d. h. der Maria mit dem Kinde und dem vor dieser befindlichen E. zugewendet war. Dieser

zeugt zugleich, wie die in dem apokr. arab. Kindheitsevglm ausgeprägte Anschauung auch für die Folgezeit massgebend blieb.

[1] „Die Vorstellungen von Sternen und E. laufen überhaupt durcheinander.“ Vgl. Fr. Spitta, Zur Gesch. u. Literatur des Urchristentums, II, Gött. 1896, S. 42 und die hier angeführten Stellen, ausserdem Apc. Joh. 1 20 (die sieben Sterne sind die E. der sieben Gemeinden) etc.

[2] In der mir aus der Bibl. des Strassburger Priesterseminars gütigst zur Verfügung gestellten Zeitschr. „Les missions catholiques“, 1883, S. 378. Darnach hat es RB 1884/85 t. II, 1 in Zeichnung reproduziert, ausserdem aber hat er es a. a. O. t. I, 1 nach einer Photogr. in Heliotypie abgebildet und überdies t. II, 2 eine Rekonstruktion gegeben. Weitere Abb. bei Liell a. a. O. S. 281. KGChK, S. 153 Fig. 99, dazu S. 211 f.

[3] Garr. t. 81, 2.

[4] Garr. t. 484, 5. De Rossi, Il Museo Epigrafico Cristiano Pio-Lateranense. Triplice Omaggio, Roma 1877. t. XVI, 1.

E., durch seinen allein noch sichtbaren l. Flügel deutlichst als solcher charakterisiert, en face, mit Sandalen ausgestattet. ist auf seiner ganzen Vorderseite stark abbozziert; die Arme fehlen vollständig; doch zeigt die ganz leicht n. l. geneigte Körperhaltung [1] sowie die Fussstellung, dass er in Verbindung steht einerseits mit einer zu ergänzenden, v. l. herkommenden Gruppe, während er andererseits durch die noch deutlich erkennbare Haltung des Kopfes n. r., der Maria resp. dem Kinde zu, die Verbindung der beiden Gruppen herstellt. Offenbar bestand die zu ergänzende Gruppe, wie z. B. auf der Kathedra des Maximianus, aus den hl. drei Königen [2], auf welche der sie führende E. das Jesuskind hinweist; das ergibt sich auch schon daraus, dass Maria mit dem Kinde, abgesehen von dem Bilde in der Priscillakatak. und einigen späteren Elfenbeinen [3], auf welch' letzteren die Darstellung der Madonna mit dem Kinde, von E. umgeben, eine rein repräsentative ist, nur, aber auch ausnahmslos, in der Epiphanienszene erscheint. Das ist so festgewurzelt, dass sogar in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna [4] an der Spitze des Zuges der hl. Frauen, welcher sich der von vier E. umgebenen thronenden Jungfrau mit dem Kinde zubewegt, die drei Magier gehen [5].

Einige Schwierigkeit macht nun 1. die nähere Bestimmung der Figur hinter der Madonna und 2. die Datierung des Fragmentes. Was den ersten Punkt anlangt, so lässt es de Rossi [6] unentschieden, ob sie im historischen Sinne als Joseph oder symbolisch als Prophet zu fassen sei. Ich möchte mich wie Liell [7] für das erstere entscheiden, trotz des Gestus, und zwar deswegen, weil er es auch sonst ist, der hinter Maria steht, besonders aber wieder im Blick auf die entsprechende Tafel der ravennat. Bischofskathedra, auf welcher er ebenfalls, freilich ohne die Handbewegung, hinter Maria erhöht steht [8].

---

[1] Ebenso ist die Körperhaltung in der bald zu bespr. Darst. der Kathedra des Maximianus, nur in entgegengesetzter Richtung wegen der Umkehrung der Komposition.

[2] So auch RB, S. 50 und Kraus.

[3] Garr. t. 458, 2 (Pariser Tafel); t. 451, 2 (Berliner Museum); Strzygowski, Byz. Denkm. I, Taf. I, 2 (Etschmiadzindeckel).

[4] Garr. t. 242, 2; s. u. § 26.

[5] Die Magier sind in der 1. Hälfte unseres Jahrh. zwar vollkommen neu restauriert (vgl. Richter a. a O. S. 65 Anm. 2), waren aber zweifellos ursprüngl. schon vorhanden.

[6] RB, S. 52.

[7] Liell a. a. O. S. 280 f. 285.

[8] Kaum denkbar ist natürl. die Annahme, es möchte eine Frau sein, da

Mit Bezug auf die zeitliche Fixierung meint de Rossi [1], der Stil sei der von christl. Sark. aus der ersten Periode, d. h. dem 4. Jahrh. bekannte, soweit sich das nach der „fotografia non molto chiara" feststellen lasse, jedenfalls nicht derjenige „dei sarcofagi di Ravenna e del Veneto al tempo dell' esarcato bizantino e dell' officina di Daniele marmorario e della sua scuola". De Rossi selbst verzweifelt aber an der Stilkritik und unterlässt es, wegen der ungenügenden Deutlichkeit der Photographie sich auf eine solche bei dem Blattornamente einzulassen. Allein wenn auch dieses Ornament wirklich befriedigend ausgeführt ist und sich anderen Arbeiten aus der besten Zeit an die Seite stellen lässt, so beweist dies deshalb noch nichts für ein hohes Alter des ganzen Sark., weil man gerade im Ornamente noch spät zuweilen Tüchtiges geleistet hat.

Betrachtet man aber die Figuren des Reliefs nach ihrer technischen Behandlung etwas genauer, beachtet man, wie spitz das l. Knie der Madonna [2] gebildet ist, wie ganz steif und schematisch ihr Bein gestellt ist, so, dass das Schienbein und die Fussspitze n. r., der Oberschenkel dagegen stark n. l. gerichtet ist, wie endlich in ganz manierierter Weise der Saum des Gewandes in einem Halbkreise wulstartig über die l. Fussspitze zurückgeschlagen ist, so ergibt sich unmittelbar, dass diese Dinge entstanden sind unter dem Einflusse einer starken Dosis von Byzantinismus [3]; der freie, lebendige Wurf der Blütezeit ist dem byzantin. Manierismus gewichen.

So sehr nun aber auch diese stilistischen Merkmale für die Datierung mit in die Wagschale fallen, die Entscheidung selbst liegt auch hier wieder in dem Gegenstande selbst, in sachlichen Momenten. Die Art, wie Maria erhaben thront, kaum mehr nahbar für sterbliche Menschen, ist vor dem ephesischen Konzil im höchsten Grade unwahrscheinlich, in der Kunst vor dem 5. Jahrh. unbekannt; nicht ein-

---

auch auf dem bald zu erwähnenden Langobardenaltare (Garr. t. 424) eine solche hinter dem Throne der Maria und unter einem Sterne steht; für die frühere Zeit fehlt für sie jede Analogie in der gleichen Komposition.

[1] Vgl. RB, S. 51. KGChK, ebda. stimmt ohne weiteres bei.

[2] Die anderen Figuren lassen eine stilistische Untersuchung im einzelnen nicht mehr zu.

[3] um dieses viel missbrauchte, hier treffende Wort zu gebrauchen. — Ueber den Zus.hang Nordafrikas mit Byzanz vgl. übrigens SA, S. 35 f.: „Die Zugehörigkeit" der Provinz Nordafrika „zur griech. Gruppe ist baugeschichtlich mit Sicherheit festzustellen . . . Der Zusammenhang Ravennas mit dem Osten versteht sich aus seiner Geschichte, die Stellung Nordafrikas aus alten, übrigens naheliegenden historischen Beziehungen nach dem Orient, von woher, wie man annehmen muss, diesem Lande das Christentum gekommen ist."

mal die Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore erreichen die Höhe solcher Würde in der Darst. der Maria; auch nach dieser Seite hin steht unser Fragment dem Elfenbeinstuhle des Maximianus weit näher als dem gen. Mosaik. Man braucht nach rückwärts nur noch den Mailänder Sark.-deckel daneben zu halten, wo Maria als einfache verschleierte Frau auf einem Felsen sitzt, sich rückhaltlos den Magiern zuneigend, um den Fortschritt noch deutlicher und überzeugender zu erkennen. So weist das karthag. Fragment in eine Zeit, wo die gesteigertste Verehrung der Maria auch in der Kunst bereits ausgebildet und festgewurzelt war. Alle diese Momente weisen bestimmt über das 4. Jahrh. hinaus; sie genügen, ganz abgesehen von der Beflügelung des E., um die Schlussfolgerung zu fordern und zu begründen, dass das Sark.-relief nicht vor der Mitte des 5. Jahrh. entstanden sein kann [1].

Etwas jünger ist ein altchristl. Ambon, der in zwei Teilen sich in zwei verschiedenen Kirchen (Hagios Georgios und Hagios Panteleïmon) zu Thessalonich (Saloniki) befindet [2]. Die Aussenseite des Ambons ist in acht [3] durch korinthisierende Säulen getrennte Blendarkaden geteilt. Die Säulen selbst, noch mehr aber die zwischen sie gestellten Figuren haben sehr gelitten. Doch ist der Inhalt des Dargestellten völlig klar. L. [4] sitzt Maria en face auf ihrer Kathedra, ein Suppedaneum unter den Füssen, mit dem Jesusknaben. der, wie noch an dem oberen Kreuzesarme erkennbar, den Kreuznimbus trägt und die R. im Redegestus erhoben hat. Diese Gebärde weist hin auf die v. r. herankommenden bzw. herangeführten drei Weisen aus dem Morgenlande. Der vorderste [5] nämlich hat nicht, wie die anderen, allein eine Arkade für sich, sondern zu seiner R. geht eine etwas weiter n. l. und en face gestellte zweite Figur, die sich nur wenig vom Htrgr. abhebt; ihre unteren Extremitäten sind nicht mehr sichtbar; durch den auch auf der Photo-

---

[1] Mit dieser Datierung fällt auch die Vermutung de Rossi's, dass das Fragment „ci dà uno dei più antichi esempi dell' angelo alato nell' arte cristiana. e forse il più antico dell' angelo nel gruppo della Vergine col divino figliuolo" (Bull. S. 52). Die Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom, um von allen anderen Monumenten hier ganz zu schweigen, sind zweifellos älter.

[2] Zum erstenmal in 5 Originalphotogr. (Pl. I—V) zus.gestellt und ausführlich bespr. von Bayet a. a. O. Garr. t. 426, 1. Maria mit dem Kinde bei KGChK, S. 234 Fig. 189.

[3] Nicht 7, wie SA, S. 131, angibt.

[4] Bayet a. a. O. Pl. IV.

[5] Bayet a. a. O. Pl. I.

graphie wohl zu erkennenden l. Flügel[1] ist die Gestalt deutlich als E. charakterisiert, der den vordersten und damit die Magier überhaupt zu Christus herangeleitet. Von einem Nimbus ist nichts zu sehen, auch nichts von einem Stabe; dagegen ist das lockige Haar zusammengefasst von einem „mince diadème“[2], womit[3], den Analogieen entsprechend, nur die Tänie gemeint sein kann[4].

Die Art, wie hier der erste Magier mit dem E. zusammensteht, bildet das fast genau wiederholte Gegenstück, nur in umgekehrter Richtung, zu der entsprechenden Gruppe des Mailänder Sark.-deckels, so dass gerade von unserem Ambon aus sich die Deutung der dem E. genau entsprechenden Figur ebenfalls als E. bestätigt.

Bezüglich der Datierung des Ambons bemerkt Bayet im Vergleich mit den Reliefs des Triumphbogens Konstantins d. Gr. zu Saloniki eine grössere Unbeholfenheit in der Ornamentierung, ausserdem weist er hin auf die Mängel in der Behandlung der Vögel, welche die Zwickel der über die Arkaden gespannten Bogen ausfüllen. Diese Beobachtungen führen ihn zu dem Schlusse, „que l'ambon a été sculpté à une époque où on conservait encore la tradition des artistes qui ornèrent l'arc de Constantin, sans qu'il nous soit possible de proposer une date tout à fait certaine“.

Gleichwohl kann man zu einer etwas genaueren Datierung des Ambons gelangen, wenn man wie bei dem karthag. Sark.-fragmente nicht, wie Bayet und de Rossi thun, sich lediglich auf stilistische Momente stützt, sondern wenn man vor allem sachliche Gründe für die chronologische Bestimmung ins Feld führt. De Rossi erklärt, der Ambon sei entstanden zwischen dem 4. und 5. Jahrh.[5]. Allein was gegen diese frühe Ansetzung bei dem karthag. Fragmente gesagt wurde, gilt auch hier; ganz besonders aber fällt negativ — gegen de Rossi's frühe Datierung — und positiv — zur Gewinnung einer bestimmten Zeitangabe — ins Gewicht die Thatsache, dass

[1] Bayet (a. a. O. S. 452) selbst hat auch vor dem Originale nur den l. Flügel des E. unterscheiden können; Garr. sieht und zeichnet nach Bayet's Photogr. 2 Flügel!

[2] Bayet a. a. O. S. 453.

[3] Die Photogr. ist nicht deutlich genug.

[4] In der Mitte des Ambons, in der Arkade hinter dem letzten Magier, steht der gute Hirte, dessen obere Körperhälfte zerstört ist; n. r. folgen, auf die übrigen 3 Nischen verteilt, nochmals die 3 Magier, jetzt unterwegs auf der Reise.

[5] Auch Dobbert, Repert. f. KW VIII (1885) S. 166, glaubte den Ambon in das 5. oder 6. Jahrh. datieren zu müssen.

der Jesusknabe mit dem Kreuznimbus versehen ist. Vor dem Beginne des 6. Jahrh. ist der Kreuznimbus nicht nachweisbar. De Rossi[1] will zwar die Bilder eines im Jahre 1882 entdeckten Oratoriums der hl. Felicitas bei den Thermen des Titus am Esquilin, wo Christus und das (symbolische) Lamm den Kreuznimbus tragen, in den Ausgang des 5. Jahrh. setzen; aber man braucht nur die langgezogenen Köpfe echt byzantinischer Form anzusehen und sie mit anderen des 5. Jahrh. zu vergleichen, um an de Rossi's Datierung sofort irre zu werden und die betr. Darstellungen frühestens dem ausgehenden 6. oder dem 7. Jahrh. zuzuweisen. Die Reliefs des Ambons in Thessalonich können also nicht vor dem beginnenden 6. Jahrh. gemeisselt sein, wenn sie vielleicht auch nicht später als in der ersten Hälfte desselben aus einer griech. Werkstätte, die sich am wahrscheinlichsten in Thessalonich selbst befand, hervorgegangen sein werden[2]. Dennoch lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sie nicht doch erst nach dem Elfenbeinstuhle des Maximianus, also in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. entstanden sind; die grössere Steifheit der ganzen Komposition wie der einzelnen Figuren möchte dies sogar als wahrscheinlicher erscheinen lassen. Wie dem aber auch sei, so viel lässt sich jedenfalls mit voller Sicherheit sagen, dass die Darst. der Magieranbetung auf dem Ambon nicht vor dem 6. Jahrh. gemeisselt ist und dass sie mit derselben Szene auf dem Mailänder Deckel sowie auf dem karthag. Fragmente und endlich auf der Kathedra des Maximianus im ganzen Schema auf das allerengste verwandt ist.

Diese Elfenbeintafel des Maximianstuhles zu Ravenna[3] zeigt nämlich Maria auf der Kathedra sitzend, n. r. gewandt, mit dem Christkinde, das seinen r. Arm ausstreckt zum Empfange der Gaben; die ursprünglich daneben befindliche, jetzt verschollene Tafel, „posseduta dal Baruffaldi e descritta dal Trombelli, aveva dall' un lato i Magi prostrati in ginocchio"[4]. Der r. neben dem Throne der Maria en face stehende und mit dem Kopf n. r. sich wendende E. weist sie mit geöffneter Hand auf die Mutter Gottes hin; in seiner äusseren Erscheinung unterscheidet er sich gar nicht von dem Ee. Gabriel in der Verk.-szene desselben Monumentes[5]: er trägt dichtes Lockenhaar, von der Tänie umbunden, Dalmatika, deren Aermel den Unter-

---

[1] RB 1884/85 S. 157, dazu t. IX—X.

[2] Auch Schmid a. a. O. S. 92 f. setzt sie in das 6. Jahrh., ebenso SA, S. 131. KGChK, S. 233 f., weist sie zwar nicht dem 6. Jahrh. zu, glaubt aber doch sie „eher in den Ausgang des 5. als ins 4. Jahrh." datieren zu müssen.

[3] Garr. t. 418, 1. Vgl. SE, S. 86 ff.

[4] Garr. VI S. 21. [5] S. o. S. 75.

arm freilassen, Pallium, Sandalen, in der L. den Stab; über ihm, etwas links, leuchtet ein mächtiger Stern. Ueber die Rückenlehne der Kathedra Mariä beugt sich eine bärtige Mannesgestalt, Joseph.

Nachdem einmal der E. als Führer der Magier eingeführt war und in der Kunst des Ostens fast ausnahmslos als solcher auch mit dargestellt wurde, konnte der Stern selbst auch ersetzt werden durch einen zweiten E. Diese ausgeprägteste Stufe repräsentiert die Magierhuldigung der Etschmiadzindeckel in dem Fussstücke der Marientafel[1]. Das alte Schema ist gewahrt; Maria sitzt auf der Kathedra (ohne Suppedaneum) mit hoher Rückenlehne; sie hat das Kind auf dem Schosse, welches die r. Hand ausstreckt nach den ihm dargebrachten Geschenken der Magier, die v. r. her in der von den Byzantinern eingeführten Scheidung nach Lebensaltern und in der Reihenfolge von Greis, Mann und Jüngling mit ihren auf Tüchern liegenden nicht unterscheidbaren Gaben heraneilen. Im Htrgr. zwischen dem Kinde und dem vordersten der Könige steht der E.; er ist im Viertelprofile der Mutter mit dem Kinde zugewendet; sichtbar von ihm ist nur der Kopf mit dem oberen Teile der Brust, ausserdem der obere Teil seines r. Flügels und die obere Hälfte seines in der L. gehaltenen, bis an den oberen Saum des Relieffeldes reichenden Stabes. Um das Haar liegt eine Binde. Hinter dem letzten Magier schwebt v. r. her ein zweiter E. en face mit ausgespannten Flügeln, flatterndem Gewande und Tänie im Haare, den Zeigefinger der r. Hand ausstreckend. So erscheint dieser E. als der eigentlich führende, jener mehr als der zwischen Jesu und den Magiern vermittelnde. Voll Erstaunens über das, was sich vor seinen Augen abspielt, erhebt der greise bärtige Joseph, welcher, das r. Bein vorstreckend, l. hinter Maria unter dem Eingange eines durch einen (aufgebundenen) Vorhang verschliessbaren Hauses sitzt, die r. Hand.

Die bisher bespr. fünf Darst., des Mailänder Sark.-deckels[2],

---

[1] Strzygowski, Byz. Denkmäler I Taf. I, 2. Vgl. SE, S. 97 ff.

[2] Ich wiederhole hier, dass der Typus der Magierhuldigung fast genau so wieder erscheint auf der Elfenbeinpyxis in Rouen (Garr. t. 438, 2; vgl. SE, S. 84). Diese Uebereinstimmung lässt sich mit Rücksicht auf die zw. Maria und die Magier gestellte jugendl. Figur nur erklären unter der Annahme, dass der Schnitzer der gen. Pyxis in der Magierszene den Mailänder Sark.-deckel als unmittelbare Vorlage benützte; die ursprüngl. Bed. des flügellosen E. aber hat er nicht mehr erkannt: er stellt ihn völlig in den Htrgr. und lässt ihn nur mit dem Oberkörper sichtbar sein, so dass er mehr als belebender Schatten denn als lebendige Figur erscheint; und — was bes. seine Unkenntnis verrät — er gibt ihm keine Flügel, kopiert also ohne jegliches Verständnis. Wie das kommt,

des karthag. Fragmentes, des Ambons von Saloniki, der Tafel des Maximianstuhles und der Marientafel des Etschmiadzinevgliars, sind nicht bloss durch die Sache selbst, den E. als Führer der Magier, zusammengehalten, es ist zugleich im wesentlichen auch das eine Grundschema des Typus, das sie verbindet: der E. führt die Weisen zu Maria und dem Kinde heran; so ist es auch in der byzant. Kunst späterer Jahrhunderte [1].

Anders ist die Komposition auf den syrischen Oelampullen [2]; Maria mit dem Kinde thront hier in der Mitte der Fläche in strenger Vorderansicht; v. l. nahen die Magier mit den Geschenken, über ihnen schwebt der E. mehr oder weniger in der Höhe; in einem Falle [3] hält er mit dem E., welcher zu der Szene der Hirtenverkündigung gehört, die regelmässig rechts von der Maria dargestellt und so mit der Magierhuldigung verbunden ist, den Stern; nur hier trägt er keinen Stab, dagegen Nimbus und Flügel; beides sowie den Stab trägt er auch auf den beiden anderen Fläschchen aus Syrien mit der Magierhuldigung; seine Gewandung besteht aus Dalmatika und Pallium [4] oder bloss in der Dalmatika [5].

Aehnlich wie in Syrien begegnet der E. in Aegypten. Eine vergoldete Silberplatte [6] mit eingestanzter Darst. zeigt in ihrem Hauptbilde „die Anbetung Christi durch die hl. drei Könige; die Jungfrau sitzt auf einem Thronsessel und hält das Jesuskind auf den Knieen". Beide sind n. r. gewendet, mit dem Gesicht en face. Ueber dem Haupte Christi steht der Stern; über den Köpfen der Personen schwebt in wagerechter Lage der E. mit der erhobenen R. auf Maria hinweisend, mit Nimbus, Unter- und Obergewand und

---

ergibt sich einmal daraus, dass der altchristl. Künstler des 7. Jahrh. von unbeflügelten E. nichts mehr weiss, sodann insbes. aus der Thatsache, dass der die Magier führende E. aus der Mailänder Schultradition verschwunden war: weder die Buchdeckel noch der Werdener Kasten noch die auch zur Mailänder Schule gehörende Pyxis in Florenz (Garr. t. 437, 5; vgl. SE, S. 79 ff.) zeigen ihn bei der Anbetung der Magier.

[1] Vgl. Schmid a. a. O. S. 93 Anm. 1. Das betr. Bild des griech. Menologium im Vatikan (Cod. Vat. graec. 1613) aus der Zeit des Kaisers Basilius II. (976—1025) ist jetzt auch abgeb. bei KGChK, S. 575 Fig. 451.

[2] Garr. 433, 7; 433, 8; 434, 1.

[3] Garr. t. 434, 1.

[4] Garr. t. 433, 8.

[5] Garr. t. 433, 7; 434, 1; übrigens ist das Ganze viel zu klein, als dass darauf besonderes Gewicht zu legen wäre.

[6] Forrer, Die frühchristl. Alterthümer Taf. XIII, 4; vgl. S. 19 „Fibeln und Agrafen". Die Platte ist kaum vor der 2. Hälfte des 6. Jahrh. entstanden: das beweist Form und Inhalt; Forrer schwankt zw. dem 5.—7. Jahrh.

langen Flügeln[1]. „Im Abschnitt unterhalb dieser Darst. erscheint in winziger Ausführung *die Anbetung Christi durch die Hirten:* Ueber der Krippe liegt das Christus-Wickelkind, das vom Stern von Bethlehem überstrahlt ist. Der Ort der Geburt, der Stall, ist durch die beiderseits angebrachten Stierfiguren bezeichnet. Hinter diesen kauert je ein Hirte, dessen Beruf durch die den Rest des Raumes ausfüllenden Schafe (1 links, 1 rechts, letzteres ausgebrochen) angedeutet ist“[2].

Wir haben diese Beschreibung zitiert, um eine andere von einem nichtpublizierten Monumente danebenzustellen; es ist ein Goldmedaillon im Museum zu Reggio, von welchem Strzygowski[3] in freier Uebersetzung Diehl's Beschreibung wiedergibt: „Die Madonna hält, auf einem Throne sitzend, das Kind, welches die Magierkönige mit einer ausgezeichneten Bewegung bewillkommt. Diese, in kurze Tuniken gekleidet und diesmal, wie gewöhnlich, die phryg. Mütze [nicht die Krone, wie auf ähnlichen Denkmälern] tragend, neigen sich sehr natürlich gegen Christus. Der E. allein ist mittelmässig ausgeführt: sein langer Körper ist plump und ohne Grazie. Unter dieser Szene ist die Krippe dargestellt, hinter der man sehr verkleinert Ochs und Esel sieht. Zwei kleine Gestalten l. und r. stellen zweifellos die Hirten dar. Die Arbeit ist sorgfältig und erinnert an die guten Werke des 6. Jahrh.“

Diese Beschreibung passt — man kann wohl sagen — wörtlich auf das Plättchen aus Achmim, zumal wenn man beachtet, dass einer der beiden Stiere, die Forrer bei der Krippe sieht, der Esel ist[4]. Beide Plättchen sind also nach Form und Inhalt auf das allerengste verwandt, überdies, wie Diehl's Angabe zeigt, bezüglich ihrer Entstehungszeit[5].

Ganz das gleiche Schema finden wir nun aber auch wieder auf der Schmalseite des am Beginne des MA stehenden Altares der

---

[1] Es ist übrigens nur der linke sichtbar.

[2] Forrer a. a. O. S. 19.

[3] Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 104, nach Diehl in den Mélanges d'arch. 1890, S. 302.

[4] Die vorzügliche Reprod. lässt beide Tiere bestimmt unterscheiden.

[5] Dass sie aus einer gemeinsamen Fabrik stammen, ist demnach zweifellos (s. u. S. 145 Anm. 3). Uebrigens zeigt ein anderes Goldplättchen im Museum zu Catanzaro in Calabrien, welches Diehl (Mélanges d'arch. 1890, S. 301; vgl. Strzygowski a. a. O. S. 103 f.) dem 9. oder 10. Jahrh. zuschreibt, die Anbetung der Magier mit dem über ihnen fast horizontal schwebenden E. in nahezu derselben Form; doch trägt der E. einen Stab, ausserdem fehlt die Geburtsszene, die Magier sind alle bärtig und tragen Kronen.

Langobardenkönige Pemmo und Ratchis in der Kirche S. Martino zu Cividale aus der Mitte des 8. Jahrh.[1]: die Madonna thront mit dem Kinde auf einer Kathedra mit hoher Rückenlehne; ein Schemel steht unter ihren Füssen; v. l. kommen die drei jugendlichen Magier in kurzen gegürteten Tuniken, Schuhen und phrygischen Mützen mit den Geschenken heran; über ihnen schwebt, nahezu horizontal, der E.; er trägt Nimbus und Flügel, ein langes Untergewand und ein kurzes Obergewand, mit der l. Hand weist er die drei Weisen auf das Christuskind hin; eigentümlich ist, dass hinter die Kathedra der Maria eine kleine verschleierte Frau gestellt ist[2]; über der ganzen Komposition sind drei Sterne verteilt: offenbar nicht etwa als bewusste Vertreter des bethlehemitischen Sternes, sondern zur Andeutung des Himmels, an welchem der E. hinschwebt, zum Teile wohl auch zur blossen Dekoration.

So bezeugt auch der Altar in Cividale die Abhängigkeit der oberitalisch-lombardischen Kunst von der syro-palästinensischen[3]. Jenes Schema der Magieranbetung aber, das in seiner charakteristischen Form sich zuerst in Syrien-Palästina findet und das dieses Mal auch in Aegypten vertreten ist, das sodann in der oberitalischen Kunst um die Wende der altchristl. und mittelalterl. Kunstepoche wiederbegegnet, vererbt sich von hier weiter in die mittelalterl. Kunst. „C'est ainsi que, sur un bas-relief de Notre-Dame de Paris, on voit l'ange portant l'étoile“[4].

Wir fügen zum Schlusse drei Darst. der Magierhuldigung an aus der letzten Zeit der altchr. Kunst, die ebenfalls nur einen E. zeigen; es ist offenbar derselbe, der auf den anderen Denkmälern als Führer der Magier zu Christus fungierte. Auf den nun aber noch zu nennenden Darst. ist seine ursprüngliche Aufgabe mehr oder weniger verschoben aus einer aktiven zu einer mehr repräsentativen; er ist aus dem führenden und vermittelnden E. zu einem Leibwächter der Mutter Gottes mit dem Kinde geworden, und nur die Thatsache, dass er allein zur Seite der Madonna und Christi

[1] Garr. t. 424, 3; vgl. zum Ganzen ausser Garr. VI S. 29 Oesterr. Mitt. 2. Jahrg. (1857) S. 243 ff. Der Altar ist laut Inschrift an der Vorderseite von dem Könige Ratchis, dem Sohne des Herzogs Pemmon von Friaul (744—749) gestiftet. Vgl. auch Max Gg. Zimmermann, Die Spuren der Langobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends, Vortrag, Leipz. 1894 (Separatabdr. aus der Beil. zur „Allgemeinen Zeitung“ Nr. 232. 233 vom 8. und 9. Oktober 1894), S. 15 f.

[2] S. o. S. 123 Anm. 8.

[3] S. o. S. 72.

[4] Bayet a. a. O. S. 470 Anm. 3.

steht, lässt seine ursprüngliche Bedeutung und den alten Zweck, der ihn an die Spitze der Magier stellte, noch erkennen.

Am deutlichsten ist dies vielleicht auf einer in Achmim gefundenen Seidenstickerei [1] etwa aus der Wende des 6.—7. Jahrh. In einem Kreisrund, das von einem mit Blattornament verzierten Bande umrahmt ist, sieht man drei mit einfachem Nimbus versehene Figuren: l. Maria sitzend, mit dem Jesusknaben auf dem Schosse, r. von diesen stehend, en face, eine Flügelgestalt, die in der l. Hand einen viereckigen Gegenstand trägt und mit (ärmelloser) Tunika und einem kurzen Ueberwurfe bekleidet ist. Der r. nackte Arm ist hoch ausgestreckt, der allein sichtbare l. Flügel gesenkt; im Htrgr. ist ein Haus angedeutet, dessen Vorhänge aufgezogen sind und in dessen Giebelfeld ein griech. Kreuz erscheint.

In seinem Werke über „Röm. u. Byz. Seiden-Textilien“ bemerkt Forrer hiezu, es sei dargestellt „*Maria mit dem Jesusknaben,* einen Adoranten anhörend . . . Die Darst. ist bis heute noch nicht sicher gedeutet worden und man weiss nicht, ob der Adorant einen der Weisen aus dem Morgenlande oder den Propheten Jesajas darstellen soll. Im ersteren Falle wäre der Gegenstand, den die Figur in der L. hält, als Geschenkskassette, im letzteren als Buch zu deuten, aber weder auf die eine noch die andere Deutung passen die Flügel dieser Gestalt.“ Im Inhaltsverzeichnisse seines Werkes über „Die frühchr. Alterthümer“ aus Achmim-Panopolis [2] sagt er: „Elias vor der Maria mit Jesuskind. VI. Jahrh.“; im Texte dagegen erwähnt er wieder die Darst. dieser Seidenstickerei, „die entweder als *die Prophezeiung des Jesaias* zu deuten ist oder einen der heiligen drei Könige darstellt. Aber die Figur trägt Flügel, was eine sichere Deutung erschwert.“ Hier ist also im Index die Flügelfigur Elias, im erläuternden Texte Jesajas oder einer der hl. Könige oder — sonst etwas schwer Bestimmbares!

Mit Sicherheit kann man ohne weiteres sagen, dass das, was Forrer an bestimmten Deutungen gibt, falsch ist: ein beflügelter Elia oder ein beflügelter Jesaja ist an sich schon ein Unding! Die Flügelgestalt ist natürlich nichts anderes als der E.; was er in der l. Hand hält, ist ein Buch; mit der ausgestreckten r. Hand adoriert er nicht, sondern er weist hin auf den in dem Giebelfelde über Christus leuchtenden Stern aus Bethlehem; die Magier selbst fehlen: derartige abgekürzte, nur andeutende Darst. sind nichts Ungewöhn-

---

[1] Forrer, Seiden-Textilien Taf. XVII, X (Originalgrösse und -farbe, vgl. dazu S. 17); derselbe, Die frühchr. Altert. Taf. XVI, 15, vgl. ebda. S. 27.

[2] S. 8 unter Taf. XVI Nr. 15.

liches auf koptischen Denkmälern; so veröffentlicht Forrer[1] „eine aus Zinn gegossene kleine Statuette des Lazarus", die als Auferstehungssymbol dem Toten beigegeben war: es ist nichts anderes als eine abgekürzte Darst. der Auferweckung des Lazarus durch Christus; und oben[2] haben wir bereits gesehen, dass die Verk. an Maria lediglich durch den E. versinnbildlicht war.

Die übrigen hieher gehörigen Darst. zeigen zwar die drei Könige, aber der E. ist fast oder völlig ohne Aktion, er dient in der Hauptsache einem zeremoniellen Zwecke.

Das ist der Fall in einer der Schlussminiaturen des Etschmiadzinevgliars[3]. Vor dem architekton. Htrgr. sieht man in einer von der Muschel überwölbten Nische, die von zwei Giebeln flankiert wird, Maria, die Füsse auf den Schemel stellend, mit dem Kinde auf dem Schosse, beide in Frontansicht; Christus, wie seine Mutter, mit dem einfachen Nimbus, „senkt die offene r. Hand und hält in der l. eine Rolle. R. neben dem Throne steht zunächst ein E. mit Nimbus und Tänie im Haare. Neben ihm r. und auf der anderen Seite des Thrones l. sieht man die drei Magier im reichen orientalischen Kostüm . . . Alle strecken Christus eine Art Kranz entgegen, den sie mit der einen Hand auf der bedeckten zweiten festhalten. Dem Alter nach sind sie verschieden . . . Es fällt auf, dass sie mit auseinandergespreizten Beinen dastehen"[4].

Neben dieser Miniatur kommt endlich eine musivische Darst. in Betracht. In dem Oratorium der hl. Jungfrau in S. Peter zu Rom zeigte der von Johann VII. (705—707) geschaffene musivische Schmuck[5] Maria auf einem Thronsessel mit dem Kinde n. r., von wo die Magier mit den Geschenken herankommen. Zur L. des Kindes, etwas n. r., steht en face der E., mit Nimbus, Tunika und Pallium, den Stab in der L., die R. an die Brust legend.

---

[1] Die frühchristl. Altert. Taf. XIII, 19, dazu ebda. S. 17 „Funeral-Symbole".

[2] S. o. S. 77 f. Vgl. auch Kondakow, Zellen-Emails S. 81: „In Aegypten gehörten Amulette zum Halsschmuck, hatten aber ausschliesslich die Form kleiner Statuetten oder emblematischer Figuren, die mit den Doktrinen der Gnostiker und Ophiten im Zus.hang standen."

[3] Strzygowski, Byz. Denkm. I Taf. VI, 1; s. o. S. 68 Anm. 4.

[4] Strzygowski a. a. O. S. 69.

[5] Garr. t. 279, 1; die Maria mit dem Kinde, den E. und Joseph und von dem vordersten Magier nur einen Arm mit dem dargereichten Kästchen enthält die Zeichnung Garr. t. 281, 5, die ohne Zweifel genauer ist als die Abb. t. 279, 5. S. o. S. 76. Von unserer Szene wird übrigens ein Fragment in S. Maria in Cosmedin bewahrt, vgl. KGChK, S. 421.

Dass er auch die Haarbinde trug, ist nach der besseren Zeichnung wahrscheinlich.

Was die altchristl. Kunst kennt, nimmt die mittelalterl. auf: diese versäumt es nur höchst selten, bei der Anbetung der Magier den E. mit darzustellen.

§ 6. Josephs Traum von Maria.

Wie die Geschichte von der Huldigung der Magier, so erzählt auch allein Mt. unter den bibl. Evglisten von der Erscheinung des E. bei Joseph im Traume, da er zögerte, die schwangere Maria zum Weibe zu nehmen. „Wie er aber damit umging, siehe, da erschien ihm ein E. im Traume und sprach: Joseph, Sohn Davids, scheue dich nicht, Maria, dein Weib zu dir zu nehmen; denn ihre Leibesfrucht ist vom heiligen Geiste“ etc.[1]. Das Protev.[2], Ps.-Mt.[3], das latein. Evglm de nat. Mar.[4], die Historia Josephi fabri lignarii (arab.)[5] wiederholen das wunderbare Ereignis in fast wörtlicher Anlehnung an das kanon. Evglm.

Drei Mal finden wir es auf altchristl. Denkmälern aus verschiedener Zeit wie aus verschiedener Gegend, zugleich in charakteristisch unterschiedener Form. Die älteste Darst. liegt vor auf einem gall. Sark.-fragmente in Le Puy[6], das schon um seiner relativ vorzüglichen stilistischen Arbeit willen nicht nach dem 4. Jahrh. entstanden sein kann. Etwas über die l. Hälfte des Sark. ist erhalten, doch sind die Beine der Figuren etwa bis unter die Kniee abgebrochen. Der Reliefschmuck behandelte, wie die zwei ersten Szenen deutlich erkennen lassen[7], Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria. In der

---

[1] Mt. 1 20 ff.

[2] Protev. Jac. 14 1.

[3] Ps.-Mt. c. 11.

[4] Ev. de nat. Mar. 10 2.

[5] Hist. Jos. c. 6; vgl. c. 17. — Dieses zur Feier des Todestages Josephs (20. Juli) von einem kopt. Monophysiten geschr. Büchlein, welches die Gesch. Josephs von s. 89. bis 111. Jahre erzählt, zeigt seinem Inhalte nach ein ganz altertüml. Gepräge, knüpft insbes. an das Protev. Jac. an; dagegen die arab. Sprache weist auf eine spätere Zeit. Es ist kaum älter als 5. Jahrh.; von den Schriftstellern der alten Kirche ist es nie erwähnt. Vgl. Borberg a. a. O. S. 91 f. Holtzmann, Einl. S. 490.

[6] Le Blant, La Gaule Pl. XVII, 4; vgl. ebda. S. 75 Nr. 91. Garr. t. 398, 1. Liell a. a. O. S. 216 Fig. 10. KGChK, S. 189 Fig. 152.

[7] Zur 2. Darst. s. § 7. Die 3. Szene lässt eine sichere Erkl. nicht zu: Zwei Männer, von denen der vordere eine Rolle trägt und bärtig, whd. der 2. unbärtig scheint (Garr. zeichnet und beschreibt sie beide als unbärtig, V S. 143), folgen n. r. anscheinend demselben nimbierten Jüngling mit dem langen Lockenhaare in Tunika und Pallium, der bei den ersten beiden Szenen

ersten Arkade l. steht ein Jüngling en face in Tunika und Pallium, dessen Zipfel er mit der l. Hand umfasst; sein leicht n. r. geneigtes Haupt mit dem tief in den Nacken fallenden gewellten Haare ist von dem einfachen Nimbus umschlossen; die r. Hand erhebt er vor die Brust im latein. Redegestus, sein Wort gilt dem vor ihm in sitzender Stellung schlafenden, in Exomis gekleideten bärtigen Manne: der E. des Herrn gibt Joseph im Traume die Weisung, ohne Scheu Maria zum Weibe zu nehmen. Dass dieses Ereignis gemeint ist, bezeugt die r. folgende Szene, wo wir Joseph in der nämlichen Tracht wieder sehen, wo zugleich aber auch Maria erscheint.

Die zweite Darst. unserer Szene führt uns nach Mailand und in den Anfang des 6. Jahrh. Auf die Verk.-szene am Brunnen folgt auf dem Werdener Kästchen[1] Josephs Traum. Joseph, in kurzer gegürteter Exomis, wie in den älteren Mailänder Werken überhaupt[2], liegt mit gekreuzten Beinen n. l.; sein Kopfpolster bildet ein Stein, auf den er den r. Arm stützt, während er den l. über den auf dem r. ruhenden Kopf gelegt hat. V. r. schreitet der E. heran in genau derselben äusseren Erscheinung wie bei der Verk. an Maria: dichtes, in den Nacken fallendes Haar, Tunika mit Halbärmeln und Pallium, dessen Zipfel die l. Hand verhüllt; der E. erhebt sprechend seine R. gegen den schlafenden Joseph. R. von dem E. steht eine Jungfrau in langem Gewande, sie blickt n. l. auf den E. und Joseph; es ist ohne Zweifel Maria, diejenige, um die es sich bei dem Traume handelt[3].

Die letzte Darst. des Traumes Josephs aus altchristl. Zeit bietet eine Tafel der Kathedra des Maximianus[4]. Auf dem oberen Teile der Tafel liegt Joseph, vollbekleidet und bärtig wie auch sonst auf der Kathedra, auf dem Ruhepolster und schläft oder vielmehr er

---

zugegen ist; er wendet den Kopf nach den beiden ihm folgenden Personen um; im Htrgr. stehen Bäume, whd. die zwei ersten Szenen sich vor einem architekton. Htrgr. abspielen. Zunächst scheint es angemessener, auch in dieser 3. Szene den vorangehenden Jüngling als E. zu deuten und anzunehmen, es sei hier eine weitere Szene aus dem Leben der Maria gegeben: in der Lit. ist aber etwas Entsprechendes nicht zu finden. Wir müssen darum den Jüngling, wie Le Blant a. a. O. S. 76 vermutet und Garr. als sicher annimmt, für Christus erklären, der sich mit den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emmaus befindet; so allein kommen auch die Bäume am besten zu ihrem Rechte.

[1] Garr. t. 447, 1. S. o. S. 65 Anm. 3.

[2] So auf dem Buchdeckel (Garr. t. 454); später ist das anders: vgl. die Pyxis der Benediktinerabtei in Werden (Garr. t. 438, 1, dazu SE, S. 79 ff.).

[3] Bezüglich der als Maria zu deutenden Frau zw. unserer Gruppe und der dann folgenden Begegnung mit Elisabeth vgl. SE, S. 72.

[4] Garr. t. 417, 3.

träumt; v. l. hinter dem Bette neigt sich der E., dessen Unterkörper verdeckt ist, über den Träumenden und spricht zu ihm; seine äussere Erscheinung entspricht genau derjenigen bei der annuntiatio Mariae oder bei der Huldigung der Magier. Dass es sich bei dieser Darst. der Kathedra nicht etwa um die Aufforderung Josephs durch den E. handelt, nach Aegypten zu fliehen, geht deutlichst daraus hervor, dass auf der gleichen Tafel unten die Reise nach Bethl. geschildert ist, also ein Ereignis, welches der darüber sich abspielenden Szene nachfolgt, zugleich in seiner Weise die Wirkung des Traumes, die Befolgung der Weisung des E. vor Augen führt.

§ 7. Verlobung der Maria mit Joseph.

Die Wirkung des Traumes, in welchem Joseph über den wahren Sachverhalt bez. der Schwangerschaft Mariä aufgeklärt wurde, hat der Künstler des Sark. in Le Puy[1] dadurch veranschaulicht, dass er dem Traume in der Szenenreihe die Verlobung Josephs mit Maria folgen liess. Diese Verlobung vollzieht sich unter der Anwesenheit des E. Jede der drei Personen steht vor einer schmalen Arkade; die Verlobung geschieht also im Hause bzw. im Tempel. L. und r. stehen Maria, verschleiert, und Joseph, bärtig und in Exomis; Maria legt die l. Hand auf die r. Josephs; hinter den sich berührenden Händen der beiden Verlobten steht der E. en face, n. l. auf Maria schauend: ihr gilt ja vor allem seine Anwesenheit; er hält seine R. offen unter die übereinanderliegenden Hände Josephs und Marias, in der L. trägt er — im Unterschiede von dem anderen Male, wo er auf dem Sark. noch erscheint[2] und wo er mit der L. den Saum des Palliums umfasst — eine Buchrolle; im übrigen ist seine Ausstattung die nämliche wie in der Traumszene[3].

Unsere Darst. der Verlobung Mariä ist die einzige, die aus der

---

[1] S. o. S. 134.

[2] S. o. S. 134 f.

[3] SA, S. 360, erklärt unsere Szene für „eine (beliebige) christl. Eheschliessung", „die sich unter der Assistenz Christi vollzieht". Nur wenn man in dem E. Christus dargestellt sieht, wäre es „eine wunderliche Caprice, wenn der Bildhauer" das von Maria und Joseph gebildete „Paar durch Christus segnen oder wieder zusammenführen gewollt hätte". Allein die Deutung auf Christus ist im vorliegenden Falle unmöglich, diejenige auf den E., der in unserer Szene mit demselben Rechte zugegen ist wie z. B. in der Fluchwasserszene der ravennat. Bischofskathedra (Garr. t. 417, 2; s. u. § 21), allein zulässig. Nur so schliesst sich diese Gruppe auch passend mit der vorangehenden zusammen.

altchristl. Kunst bekannt ist[1]. Die Seltenheit dieser Szene ist nicht zu befremdend, wenn man bedenkt, dass dieselbe in keiner Weise eine literar. Grundlage hat, weder eine kanon. noch eine apokr. — wenigstens wissen wir nichts von einer solchen. Sie ist also die eigenste Schöpfung des Künstlers, der die Konsequenz des Traumes zog und veranschaulichte. Hatte er die Aufgabe einmal sich gestellt, die Verlobung der Eltern Jesu auf den Sarkophag zu meisseln, so lag es auf grund namentl. der apokr. Evglien und Erzählungen ausserordentlich nahe, dieselbe geschehen zu lassen unter dem Beisein eines Vertreters des Himmels, des E. Gottes; das ganze Leben der Maria steht ja unter dem Schutze der himml. Mächte, ja, kaum ein Schritt geschieht von ihrer Seite, der nicht von dem E. begleitet wäre[2]. So lag es in der That nahe genug, dass der Künstler auch dieses wichtige Ereignis im Leben der Jungfrau unter seiner Anwesenheit sich vollziehen liess, ebenso wie z. B. auf der Kathedra des Maximianus unter seiner Anwesenheit Maria das Fluchwasser trinkt[3].

§ 8. Ostermorgen.

Der Evglist Mc.[4] erzählt, dass am frühen Ostermorgen Maria aus Magdala, die Maria des Jacobus und Salome mit Gewürzen zum

---

[1] Le Blant, Arles S. 47, vermutet übrigens, dass dieselbe auch dargestellt war auf dem stark fragmentierten Sark. des St. Honoratus (Pl. XXIX. Garr. t. 316, 2) in der Samml. des Herrn Revoil (Villa bei Arles). Leider fehlen die ersten Szenen der oberen Reihe vollständig; die Beschreibung Peiresc's (bei Le Blant a. a. O. S. 46 f. Garr. V S. 31) setzt erst mit der Magierhuldigung ein, und eine alte Zeichnung von Beauméni aus d. J. 1783 (bei Le Blant a. a. O. Pl. XXX) „nous montre sa bizarre et lubrique fantaisie“ (Le Blant a. a. O. S. 47): sie ist fast vollkommen unbrauchbar, besonders da, wo sie allein Auskunft geben könnte. Doch zeigt das Fragment, von dem namentl. die untere Reliefreihe verhältnismässig gut erhalten ist, dass die Darstellungen in strenger Folge das Leben Jesu schilderten. Stellte, wie Le Blant vermutet, eine der ersten Szenen thatsächlich die Verlobung der Maria mit Joseph dar, so wäre damit ein 2. Beispiel dieses Ereignisses, aber wieder in Gallien, gegeben. In der unteren Reihe des Fragm. ist dargest. „Christus inter discipulos dormientes, imberbis. Judae osculum satellitibus stipati. Pilatus sedens in subsellio . . manus lavans . . Sepulcrum apertum, a satellitibus dormientibus custoditum. Tres virgines supplices, una manum ad Christum admovens. Christus post resurrectionem inter discipulos. Ascensio in coelum, sublatus tamen videtur Christus a manu de coelo veniente, respicientibus discipulis et stratis“ (Peiresc a. a. O.). Wichtig ist bes. die letzte Darst. zur Deutung der gleichen Szene auf zwei anderen Monumenten, s. u. § 13.

[2] S. o. S. 34 u. ebda. Anm. 1.

[3] S. o. S. 136 Anm. 3.

[4] Mc. 16 1–8.

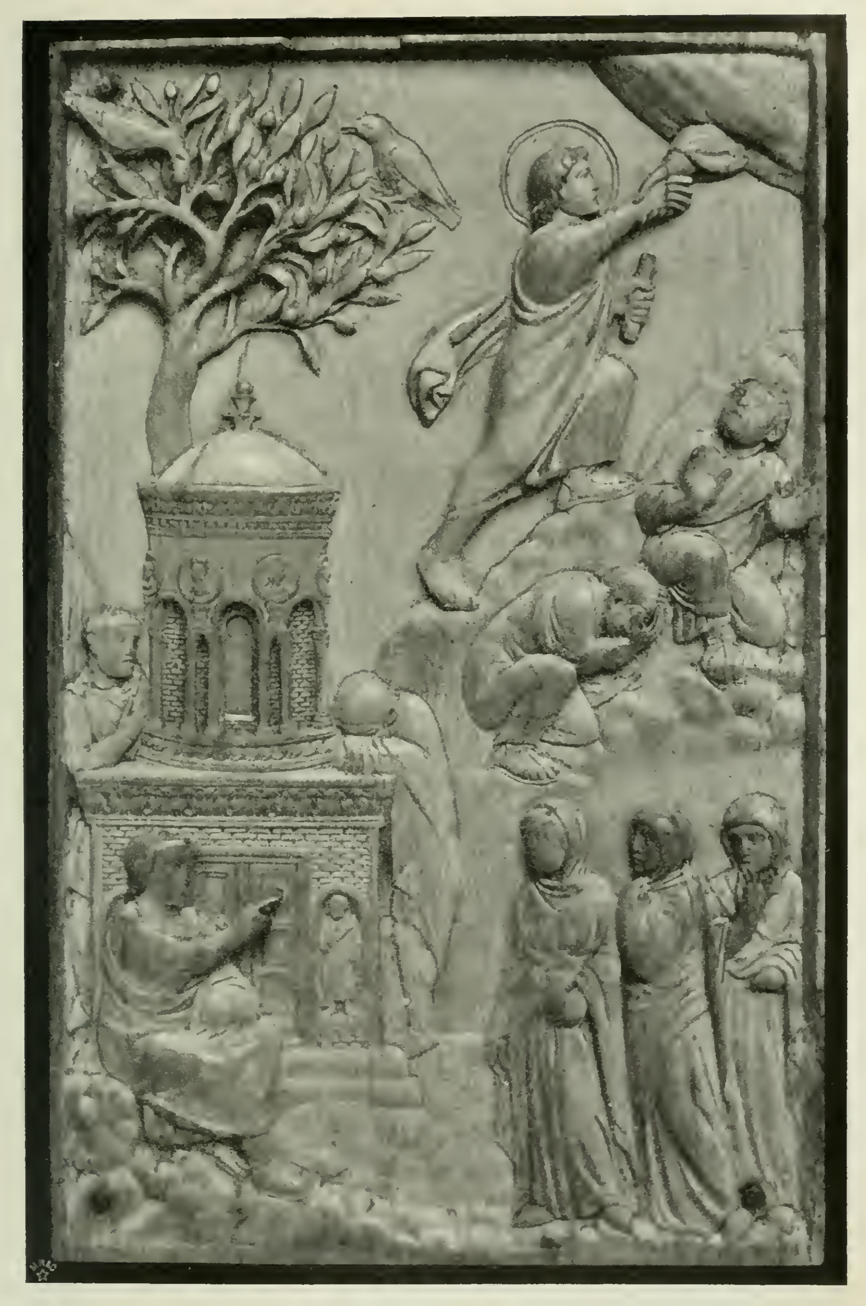
Grabe Jesu gingen, „ihn einzusalben“. Da sie hinkamen, war der Stein vom Grabe gewälzt durch einen Jüngling, der im Grabe selbst sass und der den in das Grab eingetretenen Frauen verkündigt: ἠγέρθη, οὐκ ἔστιν ὧδε.

Nach Mt.[1] sind es nur zwei Frauen, Maria von Magdala und die andere Maria, die zum Grabe gehen, aber wiederum ist es nur ein E., den sie antreffen; Mt. schildert sein Kommen: „ein Engel des Herrn stieg herab vom Himmel, kam herzu und wälzte den Stein ab und setzte sich oben darauf“.

Die altchristl. Künstler haben sich an diese beiden Berichte angeschlossen; zwar schwanken sie, wie die beiden Evglisten, in der Zahl der Frauen, einmal sind es zwei, das andere Mal drei, ja zuweilen ist es auch nur die eine Maria, die Mutter Jesu allein, die am Grabe erscheint; allein nie sind es etwa zwei E., wie bei Lc.[2] und Joh.[3]; es ist vielmehr immer nur einer, den die Frauen am Grabe finden, und immer — bis auf eine Darst., die aber vielleicht nicht mehr altchristl. ist[4] — sind es lediglich Frauen, die zum Grabe kommen, nicht etwa nach der Angabe des Joh. auch Pt. und — noch weniger — „der andere Jünger“ oder beide zusammen[5]. Bez. der Situation, in welcher der E. bei der Ankunft der Frauen sich befindet, gibt es nun auch wieder Variationen; in der fast durchgängig beachteten Regel ist es aber so, dass er zur Seite des Grabes auf einem Steine sitzt.

Die älteste Darst. der Grabesszene liegt vor auf der Elfenbeintafel, die, ursprünglich Bamberger Privatbesitz, jetzt in dem bayerischen Nationalmuseum zu München sich befindet und die um die Mitte des 4. Jahrh. in Rom geschnitzt ist[6]. Sie zeigt den E. vor dem l. Flügel der Thüre des Grabes sitzend, zu dessen Eingang zwei Stufen hinaufführen; hinter dem Grabe steht ein Oelbaum, auf dessen Zweigen r. und l. je ein Vogel[7] an den Früchten pickt. L. hinter dem Grabmale befindet sich ein Krieger mit der Lanze, die r. Hand vor die Brust haltend, ein zweiter r. legt seinen Kopf auf den quadratischen Unterbau der Grabanlage, das Gesicht mit den Händen verhüllend: es handelt sich also um den Augen-

[1] Mt. 28 1—10.
[2] Lc. 24 4.
[3] Joh. 20 12.
[4] S. 145 f. u. S. 146 Anm. 1.
[5] Joh. 20 3 ff.
[6] S. nebenstehende Figur. Vgl. SE, S. 58 ff.
[7] Beide dienen wohl nur zur Belebung des Ganzen. Wahrsch. sind es Tauben, die, selbst Boten des Friedens, an der pacis alumpna baca picken, wie Prud. (Cathem. Hymnus III ante cibum v. 55; ed. Dressel S. 16) die Olivenfrucht schön bezeichnet.



blick, wo der E. unter Erdbeben vom Himmel herniederkommt und sich auf den von ihm abgewälzten Stein setzt. „Die Furcht vor ihm traf aber die Wächter wie ein Schlag und sie wurden wie tot.

Der E. aber sprach die Frauen an: fürchtet euch nicht" etc.[1]. Es sind — hierin folgt der Künstler dem Berichte des Mc. — drei Frauen, die v. r. verschleiert herankommen. Der E. erhebt gegen sie die r. Hand im lat. Redegestus; er ist unbeflügelt, sein Haar legt sich in dichten Locken um die Stirne und über den Hals; Dalmatika, Pallium, Sandalen bilden seine Kleidung; er trägt keinen Nimbus, noch weniger einen Stab.

Der Meister unserer Tafel hat die Erzählung des Mt. (Engel, Krieger) mit der des Mc. (Frauen) kombiniert; nicht so der Verfertiger eines Sark. in Mailand[2], den de Rossi[3] dem 4. oder 5., Grimoüard de Saint-Laurent[4] dem 4. Jahrh. zueignet. Für letzteres entscheidet die Thatsache, dass der E. über dem Grabe noch unbeflügelt ist. Die Grabesszene ist im vollen Anschlusse an den ersten Evglisten gegeben, doch ohne die Krieger. Die beiden Marieen kommen verschleiert v. l. an den Eingang des Grabes; während die vordere in traurigem Sinnen das Haupt gesenkt hat, blickt die zweite in die Höhe, wo über und zwischen der Wolke der Oberkörper des in Tunika und Pallium gekleideten E. sichtbar ist („ein E. stieg herab vom Himmel"); er deutet mit der r. Hand auf das Grab hin, um den Frauen zu sagen, dass Christus nicht „hier" sei.

Endlich haben wir auch in Gallien eine Darst. unserer Szene aus dem 4. Jahrh. auf einem Sark.-reste des Museums von Aix[5]. „Sur la gauche, on voit l'édicule à coupole qui représente le saint Sépulcre . . . Devant ce petit monument, est assis l'ange qu'y trouvèrent les saintes femmes." Der E. sitzt mit dem Rücken am Grabe n. l.; von da kamen offenbar die Frauen; doch unmittelbar vor dem — unbeflügelten — E., welchem Kopf und l. Arm fast ganz fehlen, folgt die Bruchlinie[6].

Das 5. Jahrh. bietet uns zwei Beispiele der Grabesszene: das

---

[1] Mt. 28 4 ff.
[2] Garr. t. 315, 5.
[3] RB 1865 S. 27.
[4] Vgl. a. a. O. VI S. 392.
[5] Le Blant, La Gaule S. 145 Nr. 208.
[6] Auch auf dem Sark. des hl. Honoratus (s. o. S. 137 Anm. 1) findet sich als 1. Szene der r. Hälfte der unteren Reliefreihe die Auferst. Chr.; zu beiden Seiten des Grabes stehen wohl Krieger, vor ihm knieen 3 Frauen hinter einander n. r. die Hände erhebend „devant un personnage debout qui parle en levant la main droite, et qui semble être le Christ lui-même, selon le texte de saint Matthieu (XXVIII, 9), plutôt que l'ange apparu aux deux Marie et à Salomé (Marc XVI, 1—7)" (Le Blant a. a. O. S. 48). Auch der Umstand für sich allein, dass die Frauen vor der betr. Person niederfallen, was vor dem E. nie geschieht, spricht entschieden für die Deutung auf Christus.

erste liefert die aus Cypressenholz verfertigte und mit bibl. Szenen geschmückte Doppelthüre der Kirche der hl. Sabina auf dem Aventin in Rom, das andere der erste der beiden Mailänder Buchdeckel.

Es ist eine der zehn kleinen erhaltenen Tafeln der gen. Thüre[1], die uns zum Grabe Jesu führt. V. l. her nahen zwei verschleierte Frauen dem Eingange des r. sich öffnenden Grabmonumentes, das höchst wahrsch. in einschiffig-basilikaler Anlage gedacht ist; unter der Thüre steht ein grosser E. en face, den Kopf im Viertelprofile n. l. den Frauen zuneigend, gegen die er auch seine R. im Redegestus erhebt; er trägt langes, dichtes Haar, Tunika und Pallium; seine Flügel sind kurz[2].

Etwas eigenartig und nicht auf den ersten Blick sicher zu bestimmen ist die Darst. gehalten auf dem ersten Mailänder Buchdeckel[3] in dem obersten Felde des r. Seitenstückes. Zunächst fällt auf, dass nur eine Frau zum Grabe kommt, dieselbe, welche der E. in dem gegenüberliegenden Felde am Brunnen überrascht, also Jesu Mutter; ferner muss auffallen, dass sie nicht etwa in Trauer, verschleiert zu dem Grabe kommt, sondern ganz in derselben jungfräulichen Tracht wie bei der Verkündigung. Da man endlich den Grabbau — vier Säulen, die auf einem Stylobat stehen und auf denen ein Giebeldach ruht —, zu welchem mehrere Stufen hinaufführen, als Tempel ansah, glaubte man, es handle sich um eine apokr. Szene, nämlich um Mariä Tempelgang[4]. Bei dieser Erkl. blieb aber der Stern über dem Grabe, auf den der E. hindeutet, völlig unerklärt, und so haben Bugati bereits und im Anschlusse an ihn Westwood[5] erkannt, dass in unserem Felde Maria Jesu Grab besuche „early in the morning, the star[6] being that of the morning“ (S. John, XX, v. 11). „I can find,“ fügt Westwood hinzu, „no other interpretation for it in the apocryphal Gospels.“

Diese Auffassung ergibt sich aber als die ausschliesslich zulässige, wenn man nicht, wie alle früheren Erklärer gethan, die Szene isoliert für sich betrachtet, sondern im Zusammenhange der auf der ganzen Tafel gegebenen, in klarster chronologischer Ord-

[1] Garr. t. 499, 6; vgl. SE, Exkurs, S. 203 ff.

[2] In dieser Weise erscheinen sämtliche E. der Sabinathüre; sie sind weder mit Nimbus noch mit Stab ausgestattet.

[3] Garr. t. 454. S. o. S. 65.

[4] Protev. c. 7. Ps.-Mt. c. 4. De nativ. Mar. c. 6.

[5] Bugati, Memoire S. 278. Westwood, Fict. iv. S. 40 Nr. 95, 6. Auch Jameson and Eastlake, The history of our Lord, 2 Bde., London 1890, I, S. 22 gibt die richtige Deutung.

[6] Der Stern, in der Form ⊗, fehlt in der Zeichnung Garr.'s.

nung aneinander gereihten Darstellungen; so lange man letzteres nicht thut, sind trotz des „Sternes“ Zweifel bez. der Deutung nicht ausgeschlossen.

In unserer Szene steht der E. l. neben der zum Grabe [1] führenden Treppe und deutet mit dem r. Arme n. o. über das Grab hinaus nach dem Monogramme Christi [2]: ἠγέρθη! Er blickt zurück nach der v. l. herangekommenen Maria, die fragend die l. Hand ein wenig erhebt, während ihr r. Arm gesenkt am Körper liegt. Das Aeussere des E. ist dasselbe wie das des Ee. Gabriel in der Verk.-szene: sein langes Haar fällt bis auf den Rücken herab, seine Gewandung besteht in Tunika und Pallium, dessen Zipfel seine l. Hand verbirgt.

Eine völlig veränderte Komposition, die aber in dem, was sie will, auch ausserhalb der Szenenreihe, in der sie ein Glied bildet, sofort verständlich und im ängstlichsten Anschlusse an den Text des ersten Evglisten geschaffen ist, zeigt das Auferstehungsbild der Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna [3] auf der Südwand des Langhauses dieser berühmten altchr. Basilika aus der Zeit des grossen Theodorich [4]. In der Mitte des Bildes ist auf einem drei

---

[1] Dieselbe Form des Grabes findet sich in der Szene der Auferweckung des Lazarus auf dem 2. Mail. Evgliendeckel (Garr. t. 455).

[2] Dies ist der angebliche Morgenstern! Wie der Künstler einen wirklichen Stern darstellt, kann man sehen an dem Sterne, der die Magier führt (mittleres Feld l. derselben Tafel).

[3] Garr. t. 251, 6. Photogr. Ricci's. Vgl. Rahn a. a. O. S. 276 ff. Richter a. a. O. S. 42 ff. SA, S. 210 ff. KGChK, S. 433 ff.

[4] Die von Theodorich d. Gr. gebaute Kirche war dem hl. Martinus (i. J. 504 [?]; vgl. Richter a. a. O. S. 42 Anm. 1) geweiht und S. Martinus in coelo aureo benannt. „Diesen Namen erhielt sie von ihrer glänzenden Ausstattung, wahrsch., wie die älteren ravennat. Topographen berichten, von der reich vergoldeten Felderdecke . . . Seit dem 9. Jahrh. führt sie den Titel San Apollinare nuovo, weil damals die Gebeine des hl. Apollinaris aus der von den Sarazenen bedrohten Kirche in der Classis hieher gebracht worden waren“ (Rahn a. a. O. S. 276). In 3 übereinanderliegenden Streifen ziehen sich die Mosaiken an den beiden Seitenwänden des Langhauses hin; die beiden Reihen aber unterhalb der Fenster, zwei Prozessionen darstellend (s. u.), sind erst von dem Erzbischof Agnellus (553—566) gestiftet; dagegen „als Arbeit aus der Zeit des Theodorich werden die 26 Bilder aus der bibl. Gesch. und die Bilder von 32 Heiligen zwischen und über den Fenstern des Mittelschiffs zu gelten haben“ (Richter a. a. O. S. 43). Die bibl. Bilder behandeln ausschliesslich Ereignisse des Lebens Jesu. „Die Reihenfolge der Bilder beginnt an der Eingangswand auf der l. [Nord-]Seite und kehrt dahin, am Chor umwendend, auf der r. [Süd-]Seite zurück. Dort ist in 13 Bildern das Leben Jesu, auf der entgegengesetzten Seite in ebensoviel Szenen sein Leiden geschildert.“ Dort ist es aber „dem Künstler nicht sowohl um die Erzählung des Lebens zu thun

Stufen hohen Unterbaue ein kleiner Rundtempel errichtet, dessen flache Kuppel von korinthisierenden Säulen getragen ist; in seinem Inneren ist eine oblonge Deckplatte auf der r. Seite in die Höhe gehoben. V. r. schreiten zwei verhüllte Frauen heran, die mit gesenktem Haupte fragend die r. Hand erheben zu dem leeren Grabe, dem ἐν δεξιοῖς des Grabes [1] auf dem Felsen sitzenden E. entgegen. Dieser gibt ihnen Bescheid unter Erhebung der — durch Restauration verunstalteten — r. Hand. Dalmatika, Pallium und Sandalen bilden seine Kleidung, in der L. hält er einen langen Stab; das Haupt mit ziemlich langem, vollem, wohlgeordnetem Haare ist von dem Glorienscheine umleuchtet.

Der weitere Verlauf des 6. Jahrh. führt uns von Ravenna nach Palästina. Acht Oelfläschchen in dem Schatze von Monza [2] und der aus der gleichen Heimat kommende Goldring in Palermo [3] zeigen die Auferstehungsszene; das Schema ist stets das gleiche: das Grabmal, mit einer Ausnahme [4] von dem Kreuze überragt, steht in der Mitte; darüber ist auf einigen Exemplaren der Ampullen [5] die Inschrift gesetzt: ΑΝЄϹΤΗ oder ΑΝЄϹΤΗ Ο ΚΥΡΙΟϹ; auf diese Inschrift, seine Worte, weist der r. vom Grabe (also umgekehrt wie in Ravenna) mit gesenkten Flügeln [6] sitzende, nur auf einem der Fläschchen [7] und auf dem Ringe stehende E. die v. l. herankommenden Frauen hin, und auch da, wo die Inschrift fehlt,

als vielmehr um die Darstellung der Wunderthaten Jesu“ (Richter S. 44). Garr. gibt eine Totalansicht des Mosaikschmuckes der Nordseite des Mittelschiffes auf t. 244, 1; die einzelnen Bilder der oberen Reihe dieser Wand (Wunderthaten Jesu) in grösserer Form so, wie sie auf der l. Seite vom Eingange aus aufeinanderfolgen, auf t. 248. t. 249. t. 250, 1; die Totalansicht der gegenüberliegenden Wand gibt t. 242, 1, die einzelnen Bilder des oberen Streifens (Gesch. des Leidenden und Auferstandenen) dieser [Süd-]Wand gibt er in der Reihe, wie sie, durch eine fingierte Nische geschieden, vom Chor aus aufeinanderfolgen, t. 250, 2—6. t. 251. t. 252, 1. 2. Die Grabesszene ist von der Apsis aus das 11., vom Eingange aus das 3. Bild dieser Reihe. — Dass die Kunst von arianisch und orthodox keinen Unterschied kennt, braucht nicht gesagt zu werden. Dass man auch schon im 6. Jahrh. von seiten der Katholiken keinerlei Anstoss an den von den Arianern herrührenden Bildern genommen, beweist die Thatsache, dass die Kirche nach Vernichtung der Gotenherrschaft unter Bischof Agnellus von dem kathol. Kultus so, wie sie war, übernommen wurde.

[1] Nach Mc. 16 5.

[2] 1. Garr. t. 433, 8; 434, 6; 2. t. 434, 1. 2. 4. 5. 7; 3. t. 435, 1.

[3] S. o. S. 69.

[4] Garr. t. 435, 1.

[5] Garr. t. 433, 8; 434, 7. — t. 434, 2. 5. 6.

[6] Ausgenommen Garr. t. 434, 6.

[7] Garr. t. 434, 7.

deutet er mit der R. n. o.[1]. Er trägt regelmässig Dalmatika und Pallium, ebenso den Nimbus um sein Lockenhaupt. Das Haar fällt in der Regel bis auf die Schultern herab, nur in drei Fällen[2] ist es kurz, doch gelockt. Ausserdem hält er in den meisten Fällen mit der l. Hand einen kürzeren oder längeren Stab, ein Mal den Kreuzstab; nur selten fehlt er ganz[3]. Ausser der streng beobachteten Regel, dass der E. das Grab stets zu seiner R. und nicht, wie z. B. in S. Apollinare nuovo zu Ravenna zu seiner L. hat[4], ist für die syro-palästinensischen Oelampullen charakteristisch, dass die Frauen, abgesehen davon, dass sie stets verschleiert und nimbiert sind, ohne Ausnahme in der Zweizahl erscheinen wie bei Mt. und ohne Ausnahme mit Salbgefässen[5].

Im Anschlusse an die syropaläst. Darstellung tragen nun die beiden Frauen — deren Zweizahl würde an sich noch nicht bes. auffallen — die Salbgefässe auch auf der aus der Elfenbeinschnitzschule in Monza hervorgegangenen Pyxis im Museum zu Sitten[6]. Die eine

---

[1] So scheint es auch auf dem Palermitaner Ringe zu sein, obwohl die Abbildungen hier nicht deutlich genug sind.

[2] Garr. t. 433, S. 434, 1. 6.

[3] S. o. S. 143 Anm. 2: unter Nr. 1, ebenso auf dem Ringe fehlt der Stab, unter Nr. 2 hat er den einfachen Stab, unter Nr. 3 den Kreuzstab.

[4] Vielleicht ist dieser Unterschied zurückzuführen auf eine versch. Auffassung des ἐν δεξιοῖς.

[5] Auf dem Ringe in Palermo kann man zwar weder Nimbus noch Salbgefässe erkennen, es kann dies aber bei der Kleinheit der Figuren nicht auffallen und die im übrigen zu beobachtende vollkommene Uebereinstimmung dieser Grabesszene mit derjenigen der Oelfläschchen irgendwie beeinträchtigen. — Das Blatt mit der Kreuzigungsszene in dem syr. Codex der Laurentiana zu Florenz (Garr. t. 139, 1) gehört, wie P. Aug. Morini im Anhange zu s. Werke über die „Origini del Culto all' Addolorata“ nachweist, nicht dem 6. Jahrh. an, wie der Codex selbst, sondern ist vielmehr die Kopie einer älteren Kreuzigungsszene, die Kopie selbst aber ist nicht vor dem 10. Jahrh. anzusetzen. Das ursprüngl. Blatt ist wohl beschädigt oder verloren gewesen, so dass man sich genötigt sah, einen Ersatz zu schaffen (cf. RB, 1894, S. 60). Morini's Werk steht mir zwar nicht zur Verfügung, aber man braucht nur einmal auf das, was er nachweist, hingewiesen zu werden, um von der Sache überzeugt zu sein. Dabei ist hier ganz bes. der Ort, wo es gilt, im Auge zu behalten, dass man im 10. oder 11. Jahrh. nicht im modernen Sinne treu kopierte; wir haben also in dem Blatte mit der Kreuzigung nicht etwa einen genauen Ersatz des Originales, sondern eben — ein Blick auf das jetzt Vorhandene zeigt das ohne weiteres — eine Miniatur des 10. oder 11. Jahrh., welche in keiner Weise einen bestimmteren Rückschluss gestattet auf das ursprüngl. Bild des Rabulas.

[6] Roh. de Fleury, La messe, 8 Bde., Paris 1883—1889, V, Pl. 371. Vgl. SE, S. 132 f.

der zwei Frauen kommt v. r., die andere v. l.; beide öffnen mit der l. Hand den Schleier, wohl überrascht durch den unter dem Ciborium nach aussen auf der Vorderseite der Grabesmauer sitzenden E.; dieser sieht n. l. zurück gegen das v. l. heranschreitende Weib, gegen welches er im Redegestus die Hand erhebt; er ist gekleidet in Tunika und Pallium und trägt, der Monzeser Gepflogenheit entsprechend, in der l. Hand den Kreuzstab [1].

In diese Reihe gehört endlich die Auferstehungsszene auf dem bischöfl. Pallium aus Achmim [2]. Der E., nimbiert, in Unter- und Obergewand gekleidet, sitzt auf dem hinteren Sark.-rande nach innen zu; seinen l. Flügel hat er über das Haupt der v. r. herankommenden Maria ausgespannt, die L. redend gegen sie erhoben; diese trägt das — syro-palästinensische [3] — Salbgefäss.

Wegen des Mangels einer Publikation und noch mehr wegen der völlig unbestimmten Datierung sämtlicher Malereien in der jetzt

---

[1] R. u. l. von den Frauen steht je 1 Mann, jeder mit e. Buche: wohl Evglisten. Die übrige Reliefffläche ist bedeckt von lagernden — langobardischen — Kriegern.

[2] Forrer, Seiden-Textilien Taf. XVII, 9. Die frühchristl. Altert. Taf. XVI, 9.

[3] S. o. S. 131. So bestätigt sich, dass auch die koptische Kunst unter syrischem Einflusse stand (vgl. SE, S. 146). Es ist aber durchaus unberechtigt, anzunehmen, das Pallium aus Achmim sei oberitalischen Ursprunges (s. o. S. 78); denn nur aus der Lombardei (Monza) könnte es stammen, weil nur hier die gleichen Typen sich finden. Nun aber ist unter der Annahme syropalästinensischer Einflüsse seine Entstehung in Aegypten selbst nicht bloss leicht verständlich, sondern geradezu, wie mir scheint, allein verständlich und die Annahme seiner Entstehung in Oberitalien geradezu unmöglich. Der Typus der Auferstehungsszene ist sowohl in Palästina wie in Oberitalien ein völlig anderer; ganz bes. fällt ins Gewicht gegen die langobard. Heimat, dass die E. nicht nur nicht etwa den Kreuzstab tragen, sondern dass sie überhaupt keinen Stab tragen, was doch auch auf den syro-paläst. Oelampullen das ganz Gewöhnliche ist, Es folgt, dass das bischöfl. Pallium aus Achmim unter Benutzung syro-paläst. Kompositionsmotive in Aegypten selbst gewirkt ist.

Dementsprechend ist es auch das wahrscheinlichste, dass das Goldplättchen aus Achmim sowie das Goldmedaillon im Museum zu Reggio (s. o. S. 130 Anm. 5) ebenfalls in Aegypten gearbeitet sind und zwar wiederum — bestimmt lässt sich das sagen bei dem Plättchen aus Achmim, von dem die Abb. vorliegt — unter syro-paläst. Einflusse. (Vgl. Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 109: „Nach der Beschreibung von Diehl zu urteilen, gehören auch die Goldmedaillons in den Museen zu Catanzaro und Reggio nach Palästina.") Derselbe zeigt sich 1. an dem Typus der Magieranbetung, 2. an dem der Geburt; das Schema, wie es das Achmimplättchen zeigt, zeigt auch das Oelfläschchen von Monza (Garr. t. 433, 8): das Kind liegt in der Krippe, über ihm der Stern, l. der Ochs, den Kopf umwendend, r. der Esel; auf dem gen. Oelfläschchen sind die Tiere umgestellt.

wieder verschwundenen Katakombe von Alexandrien[1] müssen wir hier von ihrer Berücksichtigung in der Reihe der altchr. Denkmäler absehen.

Der Kreis der Auferstehungsbilder schliesst sich in vorzüglichster Weise, wenn wir noch einen Blick werfen auf die karolingische Kunst. Die Elfenbeintafel des Museums Mayer in Liverpool[2] zeigt fast dasselbe Schema des Ereignisses am Ostermorgen wie die an erster Stelle hier gen. Münchener Tafel. Der E. trägt Tunika und Pallium, zwar auch Stab im Unterschiede von der Tafel des bayerischen Nationalmuseums, aber jedenfalls ebensowenig Flügel wie auf letzterer.

Unbeflügelt ist der E. auch auf dem Mailänder Diptychon[3], das im wesentlichen dieselbe Komposition zeigt; der E. hat keinen Stab, dafür aber Nimbus.

So eng lehnte sich die karoling. Renaissancekunst an die alten Vorbilder an! Nicht bloss im Schema, auch in der Sache folgte sie ihnen. Aber der Strom der Entwickelung liess sich nicht hemmen; man konnte die letzte Phase des Gewordenen künstlich ignorieren: auf die Dauer war das unmöglich! Eine weitere romanische Elfenbeintafel wohl des 10. Jahrh.[4] bewahrt zwar das Schema, wie wir es zuerst auf jener anderen Münchener Tafel des 4. Jahrh. kennen gelernt; allein der E. hat wieder seine Flügel: der Damm ist mit der Renaissance Karls d. Gr. versunken, der Strom zieht nach einer kurzen Zurücklenkung frei und unaufhaltsam seine Bahn.

§ 9. Jakobs Traum.

Nur ein Mal erzählt der at. Geschichtsschreiber von einem Traume des Erzvaters Jakob, in welchem E. eine Rolle spielen.

[1] RB 1865 (farbige Abb.; dazu ebda. S. 57 ff.). Garr. t. 105 B, 5. De Rossi setzt die Gemälde in das 3. oder 4. Jahrh. (a. a. O. S. 63). Schultze, Katakomben S. 282 ff., bezeichnet Engel, Propheten, Apostel als wohl „zum Teil mittelalterliche Produkte“, zum Teil dem Bilde gleichzeitig; die Entstehung dieses Gemäldes selbst wird nach seiner Ansicht „in die 2. Hälfte des 5. oder in das 6. Jahrh. zu setzen sein“ (S. 284). Nach der Beschr. der Bilder bei RB, a. a. O., sind in der Darst. der Auferst. noch zwei Frauen zu erkennen, auf der anderen Seite ein E. mit der Beischrift αγγελος κυριου, und daneben eine fast völlig verwischte Figur, die durch die Inschrift Σιμων ο και πετρος bezeichnet ist.

[2] Garr. t. 459, 3. Vgl. SE, S. 158 f.

[3] Garr. t. 450. Vgl. SE, S. 156 ff.

[4] Ebenfalls aus Bamberg und jetzt im Museum zu München. Ernst Förster, Denkmale deutscher Kunst, 12 Bde., Leipz. 1855—1869, II, Bildnerei Taf. 1.

Diesen Traum hatte Jakob auf der Flucht zu Laban nach Mesopotamien. Unterwegs, zwischen Beerseba und Haran, als Jakob an einer hl. Stätte übernachtete, „da träumte ihm, eine Leiter sei auf die Erde gestellt, deren oberes Ende bis zum Himmel reichte, und die E. Gottes stiegen auf ihr hinauf und herab. Und Jahwe stand vor ihm und“ verhiess ihm und seinen zahlreichen Nachkommen das Land Kanaan und sagte ihm seinen Schutz zu, „bis ich ausgeführt, was ich dir verheissen habe“ [1].

Dieses für den Patriarchen und seine Nachkommen hochbedeutsame Ereignis hat, soweit die Denkmäler erhalten sind, die altchristl. Kunst nur ein Mal zur Darst. gebracht. Dieselbe findet sich auf der Lipsanothek von Brescia in dem unteren Reliefstreifen der r. Schmalseite [2]. R. von der in der Mitte gegebenen Szene der Begegnung Jakobs mit Rahel, welche die Herde zur Tränke führt [3], folgt Jakobs Ringkampf und am Ende der Reihe eine Leiter, auf welcher ein Jüngling emporsteigt. Derselbe ist vollbekleidet, sonst aber in keiner Weise ausgezeichnet. Gleichwohl ist es unzweifelhaft ein E., der auf der Himmelsleiter „die E.“ vertretend zum Himmel steigt [4].

Jakob schläft aber nicht etwa unten am Fusse der Leiter, wie nach dem bibl. Texte zu erwarten wäre, sondern der Künstler hat mit diesem Traume von der Himmelsleiter auf dem Hinwege den anderen Jakobs-Traum zusammengestellt, den er auf der Heimkehr hatte. Auf dem Rückzuge nach Kanaan brachte der Patriarch in der Nacht „alles, was ihm gehörte,“ über die Furt Jabbok. „Jakob aber blieb allein zurück. Da rang einer mit ihm bis zum Anbruch der Morgenröte . . . Da fragte er ihn: Wie heissest du? Er antwortete: Jakob! Da sprach er: Du sollst künftig nicht mehr Jakob heissen, sondern Israel; denn du hast mit Gott und mit Menschen gekämpft und bist Sieger geblieben . . . Sodann segnete er ihn daselbst“ [5]. Der bibl. Bericht bezeichnet also den, der mit Jakob gerungen, nicht als E., sondern als Gott selbst, und niemand anders können die altchristl. Künstler in ihm gesehen haben [6]. Das kann zwar nicht aus der Darst. der Lipsanothek entnommen werden: denn sie

[1] Gen. 28 10–15.

[2] Garr. t. 443; s. o. S. 84 Anm. 2.

[3] Gen. 29 1 ff.

[4] Wenn Westwood, Fict. iv. S. 35, in dem E. den Jakob erkennt, so ist dies nur als lapsus calami verständlich.

[5] Gen. 32 23–30.

[6] Dagegen bezeichnet z. B. Prud. (Cath. Hymn. II mat. V. 74, ed. Dressel S. 12) den Gegner Jakobs ohne weiteres als E.

bildet auch die E. unbeflügelt, wohl aber aus einer Miniatur der W. G.[1].

Die W. G. kennt nur beflügelte E. Nun ist zwar der Gegner Jakobs, der ihn unmittelbar daneben segnet[2], jugendlich wie auf der Lipsanothek; allein hätte der Maler ihn als E. betrachtet, so hätte er ihm zweifellos wie den übrigen E. Flügel, Stab und Tänie gegeben. Das ist jedoch nicht der Fall, und so ergibt sich, dass die Künstler der altchristl. Zeit in dem Manne, der mit Jakob im Traume rang und der ihn segnete, nur Jahwe selbst können erblickt und dargestellt haben, während erst das MA ihn als E. wiedergibt[3].

Jakobs Traum von der Himmelsleiter ist, wie bereits gesagt, ausser auf der Lipsanothek von Brescia in der altchr. Kunst nicht mehr bekannt. Vermutlich wurde er zwar öfter als dies eine Mal von den altchr. Künstlern im Bilde veranschaulicht, jedenfalls aber nicht oft: das lässt sich aus der Einsamkeit der Wiedergabe des Vorganges auf dem gen. Monumente mit Sicherheit entnehmen. Erst im MA begegnet in der Kunst das Ereignis wieder und zwar gleich zu Beginn der neuen Zeit, nämlich in dem Ashburnham-Pentateuch[4],

---

[1] Garr. t. 417, 3. V. Hartel u. Wickhoff a. a. O. Taf. 23.

[2] Die Segnung Jakobs ist in dem flgden Bilde grösser wiederholt.

[3] Zeitlich auf der Wende des christl. Altertums zum MA, sachlich freilich durchaus diesem zuzuweisen ist das eine der beiden figurierten Kapitelle, die ursprüngl. in der Krypte der Kirche S. Salvatore in Brescia standen und wohl gegen die Mitte des 8. Jahrh. hergestellt siud (Fed. Odorici, Antichità cristiane di Brescia, 2 Tle., Brescia 1845 u. Mailand 1858, Tl. II Tav. II, 2. Garr. t. 409, 8. 9). Das eine derselben, jetzt im öffentl. Museum von Brescia, zeigt r. den E. mit ausgespannten Flügeln und einem Stabe in der l. Hand, während er die r. auf die Schulter des ihm gegenüberstehenden Erzvaters legt, der seinerseits mit der r. Hand den E. an der linken Seite berührt. — Ferner ist es in den Homilieen des Gregor von Nazianz in Paris (9. Jahrh.) ein E. „mit mächtigen Purpurflügeln“, der „gewaltsam das Bein des Gegners in die Höhe“ hebt, „um ihm die Hüfte zu verrenken“ (Springer, Die Genesisbilder S. 712 [50] Anm. 1). — Vgl. auch die Mosaiken von Monreale (12. Jahrh.; Näheres über sie s. bei Springer ebda. S. 671 f. Nr. 5); zwar ist hier der Kampf weit weniger drastisch wiedergegeben, ja „von einem Ringen ist keine Rede“; aber doch ist es ein wirklicher E., welcher mit ausgebreiteten Flügeln und dem Stabe in der Hand am Fusse eines Felsens stehend dem Erzvater gegenübertritt und ihm segnend die Rechte über das Haupt legt, whd. Jakob „ihn an der Brust berührt“ (Springer, ebda. S. 711 f.).

[4] Oscar von Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883. Nach Delisle, dem Springer folgt, „stammt die Handschrift aus dem Kloster Saint-Gatien in Tours und kam in der Revolutionszeit in den Besitz der Munizipalbibliothek in Tours. Daselbst blieb sie, mehrfach beschrieben,

diesem frühesten der abendländischen Bildercodices, dem unmittelbaren Vorläufer der karolingischen Bilderbibeln [1]. Er stammt zwar nach allgemeiner Annahme aus dem 7. Jahrh., also einer Zeit, die sonst noch durchaus antike Formen und Darstellungen aufweist. Allein wenn wir z. B. „den Blick von der W. G. zum Ashburnham-Pentateuch wenden", so werden wir „in eine ganz andere Kunstwelt" und Kulturwelt versetzt, „sowohl was die Gegenstände der Darstellung, wie die Form ihrer Wiedergabe betrifft" [2]. „Wir empfangen den Eindruck einer erst langsam sich wieder aufbauenden Kultur und glauben nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass die Handschrift einer Provinz angehört, in welcher sich germanisches Blut der antiken Menschheit stark beigemischt hat" [3]. Im einzelnen „erkennen wir, dass eine äussere Kenntnis antiker Sitten noch in mehreren Schilderungen, der Quadriga, dem Lagern bei Tische nachhallt, vom eigentlichen antiken Leben und antiker Kunst alle Spuren bereits verwischt sind". Wir haben also mit anderen Worten in dem Ashburnham-Pentateuch nicht mehr ein altchristliches Werk vor uns, sondern ein mittelalterliches, germanisches [4].

Auf Bl. IX [5] sehen wir in der unteren Ecke r. Jakobs Traum

---

bis zum Jahre 1842, verschwand um diese Zeit, um 1846 in der Sammlung des berüchtigten Bücherdiebes Libri aufzutauchen. Libri, welcher die Handschrift öfter gesehen hatte und ihren Wert genau kannte, benutzte die auf der Bibliothek in Tours herrschende Unordnung, stahl dieselbe oder liess sie stehlen, und verkaufte sie später an einen Londoner Buchhändler Namens Road, von welchem sie der Lord Ashburnham für 200 000 Fr. erwarb" (Springer, Die Genesisbilder S. 667 [5]). Seit Anf. des J. 1888 befindet sie sich wieder in Frankreich und zwar in der Nationalbibl. zu Paris. — Der Codex teilt das Geschick vieler der ältesten illustrierten Handschriften, nur als Torso der Nachwelt erhalten zu sein. Er besteht aus 142 Blättern. „A part of the leaves appear to have been lost at a very early date; they were replaced a hundred years later by a scribe who has made may a mark or a change also on the other leaves." Von Gebhardt zählt 12 Blätter, die augenscheinlich von diesem 2. Schreiber herrühren; ein Blatt ist zur Hälfte von ihm. „Leaf 33 is from a third and still later scribe, perhaps of the tenth century" (v. Gebhardt a. a. O. S. 5; vgl. S. 8). Der 1. Schreiber war höchst wahrsch. auch der Illustrator des Textes. — Die Szenen sind ohne jede Ordnung zus.gestellt, so wie es der Raum gab und zuliess. Vgl. ausser den Abb. selbst Springer, Die Genesisbilder S. 668 [6].

[1] Vgl. auch Tikkanen a. a. O. S. 5. 145.

[2] Springer, Die Genesisbilder S. 681 [19]; vgl. S. 701 [39].

[3] Springer ebda. S. 732 [70].

[4] Seine Heimat ist sicher im Westen; unentschieden ist, ob er in Oberitalien oder im südl. Frankreich seine Wiege hat; vgl. v. Gebhardt a. a. O. S. 9. Springer a. a. O. S. 732 [70]; dazu o. S. 148 Anm. 4.

[5] Fol. 25a; vgl. v. Gebhardt a. a. O. S. 16, 7a.

von der Himmelsleiter, freilich „stark verwischt. Wir sehen Jakob auf der Erde schlafend liegen, auf der l. Seite des Körpers ruhend, einen Stein als Kopfpolster benützend. Ueber ihm schwebt in misslungener Verkürzung (den Kopf n. u.) ein E., ein anderer steigt auf der Leiter empor, ganz oben ist die Halbfigur Gottes sichtbar“ [1]. Beide E. tragen Nimbus und Flügel sowie Unter- und Obergewand.

§ 10. Jonas.

Ein Sark. aus Arles mit doppelter Reliefreihe, der uns schon beim O. A. beschäftigte [2], zeigt unter dem Muschelclipeus das Jonasschiff; der bereits ausgeworfene Prophet wird n. l. von dem Seetiere, aus dessen Rachen er nur noch mit dem Unterkörper herausragt, verschlungen, n. r. ruht er, von dem daneben befindlichen Ketos ausgeworfen, unter der jetzt fragmentierten Kürbislaube. Ueber ihm steht hinter einem Felsen [3] eine in Tunika und Pallium gekleidete Person, die in der l. Hand eine Rolle hält, mit der r. auf den am Boden liegenden nackten Jonas hindeutet; ihr Kopf ist nicht mehr vorhanden.

Wer ist diese Person? Le Blant gibt lediglich eine Beschreibung, macht aber nicht einmal den Versuch einer Erklärung. Um so mehr Garrucci: er sieht in der fragl. Figur Gott-Vater oder die Gottheit in menschlicher Gestalt oder den Logos, „welchem die hl. Väter der ersten Jahrhunderte die Gotteserscheinungen zuschreiben“.

Letzteres ist an sich wohl richtig, genügt aber nicht für die Deutung unserer Person; die Rolle in ihrer einen Hand, noch mehr jedoch die Geste der anderen weisen bestimmt darauf hin, dass sie an den unter der Kürbislaube ruhenden Jonas eine Botschaft auszurichten hat. Es ist demnach nicht etwa der Logos, auch nicht Gott-Vater selbst, in dessen Hand die Rolle ein unlösbarer Selbstwiderspruch wäre, sondern es ist der göttl. Bote, der (unbeflügelte) E., der an Stelle des nach dem bibl. Berichte in eigener Person redenden Gottes zu Jonas spricht [4], da er, erzürnt über das Ver-

---

[1] Springer, Die Genesisbilder S. 709 f. [47 f.].

[2] Garr. t. 366, 3; s. o. S. 100 Anm. 4.

[3] So Le Blant, Arles S. 11. Garr. V S. 99 sagt: „Sulle nuvole“. Die angebl. Wolken, die wohl auch weiter in der Höhe sein müssten, sind ebenso zweifellos Gestein wie in der oberen Reihe die Masse, vor welcher A.'s Altar steht.

[4] Wir haben also hier aus der bildenden Kunst ein monumentales Zeugnis dafür, dass nach der Anschauung der Zeit auch die Propheten ihre Mitteilungen von Gott nie mehr unmittelbar erhalten, sondern nur durch die Ver-

welken des Ricinus, sich den Tod wünscht: „Bist du mit Recht so erzürnt wegen des Ricinus? Er antwortete: mit Recht zürne ich bis zum Tode! Jahwe aber sprach etc.“ [1].

So beliebt nun auch die Jonas-Szenen in der altchr. Malerei sowohl wie in der altchr. Skulptur sind [2], so erscheint doch in beiden Kunstgattungen bis zum 7. Jahrh. nie wieder der E. Um so wertvoller ist es für die Bestätigung unserer Deutung der betr. Figur auf dem südfranzös. Sark., dass wir denselben Gegenstand wie dort wiederfinden zu jener Zeit, wo die E. längst Flügel hatten und wo demgemäss jedes Schwanken in der Interpretation durch den Augenschein unmöglich gemacht ist.

Das Fussstück des im 7. Jahrh. in der Schule von Monza geschnitzten Deckels aus Murano [3] zeigt r. die Auswerfung des Jonas, l. den auf dem Rücken des Tieres unter der Kürbisstaude [4] ruhenden Propheten. V. r. eilt der E. heran, die R. im Redegestus zu Jonas erhebend. Er trägt dichtes Lockenhaar, Tunika und Pallium. In der Hand des jetzt unter dem Ellbogen leider abgebrochenen l. Armes hielt er ohne Zweifel irgend einen Gegenstand. Man möchte

---

mittelung der E. (s. o. S. 25 f.). Es darf vielleicht hier noch speziell daran erinnert werden, dass es bei Ephräm dem Syrer in seiner „Rede über den Proph. Jonas etc.“ (c. 31. 32. Uebers. nach Zingerle a. a. O. I S. 341 f.) der hl. Geist ist, der mit ihm rechtet und ihn seiner ausserordentlichen Engherzigkeit überführt mit dem Hinweise darauf, dass die armselige Kürbisstaude, deren Absterben den Propheten so sehr gräme, obwohl er auf sie keine Mühe verwandt und sie nicht grossgezogen habe, doch viel weniger wert sei als die Stadt. Nun ist es interessant zu sehen, wie nicht selten der hl. (prophetische) Geist mit dem E. vollkommen identifiziert wird. So hat auch schon Dillmann (Asc. Jes. S. 67 zu c. 3_{15}) darauf aufmerksam gemacht, dass „in V. T. libris posterioribus angelus vice Spiritus prophetici fungitur“; er macht sodann aufmerksam auf „Herm. mand. 11 ‚angelus spiritus prophetici‘, et Orig. de princip. 1, 3 (opp. I, 61): ἔλεγεν ὁ Ἑβραῖος τὰ ἐν τῷ Ἠσαΐᾳ δύο Σεραφὶμ ἑξαπτέρυγα — — τὸν μονογενῆ εἶναι τοῦ θεοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον“. So heisst es auch c. 11_4 der Asc. Jes. von dem E., der dem Joseph erschien, um ihn von dem Verlassen der Maria abzubringen, nicht einfach: angelus apparebat, sondern angelus spiritus apparebat in hoc mundo et deinde non dimittebat eam Joseph. Vgl. auch c. 6, wo Spiritus (sanctus) mit angelus abwechselt; ferner c. 8. 9 u. ö. Dass in der Asc. Jes. bei Spiritus sanctus nicht etwa allgemein ein Geistwesen verstanden ist, sondern wirklich der hl. Geist als 3. Person der Trinität, das ergibt sich ganz unwiderleglich aus Asc. Jes. c. 11_{33}, wo der Prophet (Jesajas) angelum quoque spiritus sancti zur L. des Vaters auf dem Throne sitzen sieht, whd. der Sohn zur R. des Gloriosissimus sitzt.

[1] Jon. c. 4_{9-11}.

[2] Sie sind bis jetzt unter allen Sujets die häufigsten.

[3] Garr. t. 456; vgl. SE, S. 113 f.

[4] Im 7. Jahrh. also noch Kürbis und nicht hedera! Vgl. SE, S. 57.

für den ersten Augenblick annehmen, dass es der in der Schule von Monza den E. meist gegebene Kreuzstab war, zumal ja auch auf der gleichen Tafel der E. bei den drei Hebräern im Feuerofen mit ihm ausgestattet ist und die Flammen hinwegtreibt. Gleichwohl hatte der E., der dem Jonas Gottes Botschaft überbringt, ihn höchst wahrscheinlich nicht: er hatte wie der E. des gall. Sark. eine Rolle.

Das bezeugt klar die nach den gleichen Vorlagen oder direkt nach dem Unterstücke des Deckels von Murano gearbeitete Pyxis aus dem Schatze von S. Ambrogio zu Mailand [1], die zur Zeit mit der Sammlung Basilewsky's in der Eremitage zu St. Petersburg bewahrt ist. Das Schema ist das gleiche wie dort, nur dass der Kürbis v. l. her den Propheten beschattet und von eben da auch der E. heranschreitet, ein beflügelter Jüngling [2], in Chiton und Mantel gehüllt, die R. gegen Jonas erhebend. Die L. trägt nun nicht den Kreuzstab, sondern die Rolle. Wir müssen also annehmen, dass auch der E. unserer Szene auf dem Deckel aus Murano die Rolle hielt.

Dieser Schluss wird durch eine andere Beobachtung bestätigt. Unsere Pyxis bietet nämlich gegenüber der Muraneser Tafel etwas Neues, insofern sie auch in der Auswerfungsszene einen E. erscheinen lässt. Derselbe schwebt v. r. herzu, trägt in der l. Hand den Kreuzstab, die r. erhebt er sprechend; sein Blick ist n. u. auf das Tier gerichtet, welches herangeschwommen ist und den Rachen aufsperrt, um den Propheten aufzunehmen, der soeben aus dem Schiffe ausgeworfen wird. Hier hat also der E. die Aufgabe, dem Propheten zu Hilfe zu kommen; er ruft das Tier herbei, den Jonas aufzunehmen, wie es im Bibeltexte heisst: „Jahwe aber beorderte einen grossen Fisch, Jona zu verschlingen"; an Stelle Jahwes tritt der E.

Diesen E. fand aber der Schnitzer der Basilewsky'schen Pyxis nicht auf der Vorlage, er ist seine eigene Zuthat. Im höchsten Grade charakteristisch ist es nun, dass er dem von ihm eingeführten E. dasjenige Attribut gab, welches der Schule, der er angehört, eigentümlich ist, den Kreuzstab; dort aber, wo die Vorlage die Rolle dem E. in die Hand gegeben, gibt auch er sie ihm.

Die Basilewsky'sche Pyxis hat nun selbst wieder einen Kopisten gefunden; derselbe verrät zwar eine nicht ungeschickte Hand, aber ein schwaches Verständnis; dem Schnitzer dieser Pyxis [3] ist es weit

---

[1] Garr. t. 437, 2. Vgl. SE, S. 114 f.

[2] Der Lockenkopf wie überhaupt das Knabenhafte der Figur fällt dem Zeichner Garr.'s zu.

[3] Garr. t. 437, 3. Vgl. SE, S. 114 f.

mehr um die Form zu thun als um den Inhalt. So konnte es kommen, dass man unser Gefäss mit anderen nur behandelte mit der Bemerkung: „Wenn man (jedoch) davon absieht, dass dieses Stück möglicher Weise ein Produkt der Fälschung neuerer Zeit sein kann“ [1]. Solchen Bedenken kann angesichts der mancherlei Eigentümlichkeiten, die an der Bonner Pyxis zu beobachten sind, die Berechtigung in der That nicht abgesprochen werden, wenn der Zweifel an ihrer Echtheit auch kaum zur Gewissheit ihrer Unechtheit sich wird erheben lassen. Jedenfalls ist es in hohem Masse ratsam, der gegenüber unserer Pyxis vorliegenden Schwierigkeiten sich bewusst zu bleiben. So mag sie sich recht wohl in die Reihe der Darstellungen aus dem Jonaszyklus in der Monzeser Schule einfügen.

L. sieht man dichtstehende schilfartige Gewächse, nicht mehr den Kürbis- oder Epheustamm; es „folgt ein stehender E. in weiter, faltiger, doppelter Bekleidung mit sehr grossen Flügeln, von denen der l. in die Höhe geschlagen ist. Dieser E. hält mit beiden Händen eine arabeskenartige Figur, die im allgemeinen ganz die Form hat, wie derartige Verzierungen in der Rokoko-Zeit vorkommen . . . Die Gestalt des E. ist unter den Darstellungen dieser Pyxis am wenigsten gelungen, da dessen Proportionen zu kurz gehalten sind, so dass die Gestalt das Ansehen eines Zwerges hat.

Unmittelbar hinter jener sog. Arabeske tritt unten der Kopf des Seeungeheuers hervor . . . Auf dem Körper dieses Ungetüms, über den sich eine starke Ranke von Kürbisblättern hinzieht, ruht völlig unbekleidet die Figur des Jonas . . . Hinter dem Rücken des Jonas erhebt sich der mehrfach ausgeschweifte Schwanz des Tieres, und diesem folgt wieder eine Ranke mit grossen Blättern, unter der zwei fischartige Geschöpfe hervorblicken . . .“ [2].

Der E. hat also hier gar kein Attribut; seine Aufgabe besteht lediglich darin, die um den Kopf des Tieres sich legende Ranke zu halten; sein Auftreten ist weit mehr dekorativ als innerlich begründet; davon, dass er der Bote Gottes an Jonas ist, der ihn seiner rücksichtslosen Engherzigkeit überführen soll, lässt die Darst. nichts mehr ahnen.

Etwas genauer schliesst sich der Kopist an die Basilewsky'sche Pyxis bei der zweiten Szene an, wo Jonas in das Meer gestürzt wird; r. neben dem Schiffe sieht man das Seetier, aber mit geschlossenem Rachen; sein Rumpf verschwindet allmählich unter

[1] Hahn a. a. O. S. 41.
[2] Hahn a. a. O. S. 39.

zwei langgestreckten Fischen und mit dem Hinterleibe dieser hinter dem E., der, in Ober- und Untergewand gekleidet, wiederum den Kreuzstab trägt und den r. Arm n. l. gegen das Schiff zu ausstreckt, wohl zum Schutze des Propheten, hier aber merkwürdigerweise nicht etwa schwebt, wie auf der Basilewsky'schen Pyxis, auch nicht aufrecht steht, sondern kniet, wobei er freilich den r. Fuss aufgestellt zu haben scheint. Jedenfalls bietet dieses Monument das einzige Beispiel einer derartigen Position des E.: sie ist aber unserem Schnitzer weit besser gelungen als das Stehen des E.; die Haltung des knieenden E. hat etwas Leichtes, Elegantes, und so zeigt auch diese Figur, worin die Stärke des Meisters lag, nämlich in der Form, nicht aber in der Verbindung von Form und Sache, nicht in der Fähigkeit, die Form dem Inhalte dienstbar zu machen. Dem E. hat er hier wieder den Kreuzstab gegeben, darin sich also an die Vorlage angeschlossen [1].

§ 11. Verkündigung an Zacharias.

„Die Darstellung der V. an Z.[2] ist, wenn man diese Szene nicht etwa auf dem von Peiresc skizzierten Sark. bei Garr. 399, 5 sehen wollte, der altchr. Kunst fremd. Wir finden sie zum ersten

[1] Schultze (Studien S. 62; SA, S. 167 f. 183. 352. 354) deutet die Schiffsszene in einer der sog. Sakramentskapellen in der eigentl. Kallistkatak. oben in der Lünette der Hinterwand (Garr. t. 5, 4. Zeichnung bei Schultze, Studien S. 25; SA, S. 168 Fig. 53. KGChK, S. 99 Fig. 31) als Schiffbruch des Pl. bei Malta (Apg. 27) und sieht in der nur halb sichtbaren jugendl. Figur, welche v. o. ihre schützende Hand auf das Haupt des auf dem Vorderteile des Schiffes betenden unbärtigen Mannes legt, den E. (SA, S. 168: „eine göttliche Gestalt") nach Act. 27 23 f. KGChK, S. 98. 118, erkennt mit de Rossi in dem Gemälde „das Bild der auf den Wogen dieser Welt kämpfenden, durch Gottes Beistand siegenden Kirche". Die allein richtige Deutung des ganzen Bildes hat bereits der Maler des flgden Kubikulums gegeben, wenn er es als Jonasszene kopierte. Der angebl. E. mit dem Strahlennimbus ist Sol, wie wir ihn z. B. auch über dem Jonasschiffe auf einem Lateransark. (Garr. t. 307, 1. Ficker, Lateran Nr. 119) wieder sehen. Die Darst. der Sonne, die in dem Fresko zum Zeichen der Erhörung des Gebetes und des Schutzes ihre Hand auf das Haupt des Mannes, wohl des Schiffsherren (nicht Jonas; denn Jonas ist in der altchr. Kunst ausnahmslos unbekleidet dargest.; vgl. Wilpert, Kopien S. 34) legt, „soll die Meeresstille (Jon. 1 15 [nicht 1 16!]) und damit die Rettung des Schiffes bedeuten" (Ficker a. a. O. S. 63). Dass Personifikationen aus der Natur auch sonst aktiv in bibl. Szenen eingreifen können wie hier Sol, das beweist der Jordan im Baptisterium Ursianum zu Ravenna (Garr. t. 226), wenn er, wie sonst (s. u. § 23 I) der bzw. die E., bei der Taufe Christi das Trockentuch bereit hält.

[2] = Verkündigung an Zacharias; Z. V. = Zachariä Verkündigung.

Mal in der syrischen Bibel vom Jahre 586 (Garr. 129, 2)." Beide Sätze Strzygowski's [1] enthalten einen Irrtum; denn 1. ist Z. V. der altchr. Kunst nicht fremd und 2. ist die Darst. dieser Szene in dem syr. Codex der Laurenziana zu Florenz nicht die älteste. Vielmehr waren bis z. J. 1891, wo Strzygowski's 1. Band „Byzantinische Denkmäler" erschien, bereits 4 bzw. 5 Darstellungen unseres Ereignisses ausser der des Etschmiadzinevangeliars bekannt, wobei freilich gerade die beiden ältesten, nämlich die auf dem von Ficker in Zeichnung publizierten Sark.deckelfragmente des Laterans [2] nicht sicher und die auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore [3] nicht unbestritten waren. Immerhin blieb noch die Darst. auf der Holzthüre von S. Sabina in Rom als ältere und unbestrittene Darst. der V. an Z.[4] gegenüber derjenigen in der syr. Bilderbibel übrig.

Dagegen ist in dem erwähnten, von Peiresc in Zeichnung überlieferten Sark.relief nicht die V. an Z., sondern Jesu Verrat dargestellt. Da ferner, wie sich bald näher zeigen wird, die Erklärung des gen. Lateranfragmentes sich nicht mit absoluter Sicherheit feststellen lässt, so bleibt als älteste Darst. unserer Szene diejenige auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore zu Rom in der obersten Reihe r. neben der annuntiatio Mariae. Gerade diese Behauptung bedarf aber des Beweises.

L. von einem nach derselben Richtung sich öffnenden tempelartigen Gebäude, das durch zwei aufgebundene Vorhänge verschliessbar ist und in welchem eine Lampe hängt, steht ein bärtiger Mann; er ist bekleidet mit Tunika und einem roten Ueberwurf, der über den l. Arm herunterhängt; in diesem hält er einen kurzen Stab, während er den r. Unterarm mit ausgestrecktem Zeigefinger senkrecht erhoben hat; an den Füssen trägt er bis über die Knöchel reichende Schuhe. Zu diesem Manne wendet sich im Halbprofil n. r. ein E., der seinen r. Arm mit geöffneter Hand sprechend horizontal unter der Brust erhebt, die l., wie alle E. des Mosaiks auf dem Triumphbogen, unter dem Pallium verbergend. Hinter ihm steht ein zweiter E. en face, doch mit Schrittstellung n. r., der die r. offene Hand mit der Innenfläche nach aussen anbetend an die

[1] Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 70.

[2] Ficker, Lateran Nr. 202.

[3] Garr. t. 211. 212. RM, Fasc. XXIV. XXV.

[4] Alb. Ehrhard, Die altchr. Prachtthüre von S. Sabina in Rom und die Domthüre von Spalato, Ephemeris Spalatensis 1894, S. 13, ist daher auch im Irrtum, wenn er meint, die „Verk. der Geb. des hl. Johannes des Täufers" werde „sich kaum auf einem anderen altchr. Denkm. [als auf der Sabinathüre] wiederfinden".

Brust legt. Dieser zweite E. dient lediglich einem zeremoniellen Zwecke; man kann ihn als Begleiter des n. r. zu jenem Manne sprechenden E. fassen; dazu würde vor allem seine Fussstellung berechtigen; allein im ganzen Zyklus soll er nur den feierlichen Eindruck des Mosaikschmuckes erhöhen, ja rein kompositionell betrachtet thut er eigentlich nicht mehr, als dass er die l. Szene (Verk. Mariä) von der rechts sich anschliessenden scheidet.

Bis auf Garrucci haben sämtliche Erklärer in unserem Bilde die V. an Z. gesehen. Gegen diese Deutung würde freilich der Bibeltext[1] sprechen, nach welchem der E. Gabriel dem Z. im Inneren des Tempels erschien: ὤφθη δὲ αὐτῷ ἄγγελος κυρίου ἑστὼς ἐκ δεξιῶν τοῦ θυσιαστηρίου τοῦ θυμιάματος. Allein wir werden bald sehen, dass man sich an den Wortlaut des Lc. nur ein Mal gehalten hat; in allen anderen Fällen findet die Verheissung der Geburt des Täufers auf den Denkmälern aussen vor dem Tempel statt[2]. Garrucci's Gründe lassen sich leicht widerlegen[3]. Das unaus-

---

[1] Lc. 1 8 ff. Nur der 3. Evglist erzählt die V. an Z.; alle anderen Evglien, auch die apokr., wissen davon nichts.

[2] Es ist klar, dass man den Vorgang aus einem rein künstlerischen Motive aus dem Tempelinneren hinaus vor den Tempel verlegte; man konnte auf diese Weise den Tempel selbst ganz darstellen und zugleich die Personen vollständig sichtbar sein lassen.

[3] Was Garr. gegen die Deutung als V. an Z. geltend macht, ist folgendes: 1. müsste Z. Priesterkleider tragen, 2. passe der Stab in der Hand des Mannes nur auf Joseph, welcher nach der Legende „per la sua verga fiorita fu prescelto dai sacerdoti a sposo e custode della Vergine“. Beide Gründe sind nicht haltbar; der erste fällt angesichts der Darstellung auf der Holzthüre von S. Sabina in Rom (Garr. t. 500, VI; s. u.) in nichts zusammen; denn auch hier trägt Z. kurze gegürtete Aermeltunika und einen auf der r. Schulter geknöpften Mantel, ausserdem hohe Stiefel, aber nichts, was speziell an den Priester erinnerte, und auf dem bald zu behandelnden Sark.deckel-Fragmente des Laterans, das höchst wahrscheinlich unsere Szene ebenfalls enthielt, trägt er Tunika und Pallium. Was den zweiten Punkt betrifft, so lässt sich der kurze Stab ganz wohl als Zeichen der Priesterwürde erklären. Wenn ferner Garr. das Gebäude für das Haus hält, „dove gli fu rivelata in sogno la intatta verginità della sposa,“ so wirft de Rossi, der sich übrigens nach keiner Seite hin entscheidet, mit Recht ein: „Ma la sacra edicola, indicante l'angelico colloquio presso il tempio, non conviene alla narrazione evangelica della visione avuta da Giuseppe nel sogno.“ Und wir haben gesehen (s. o. S. 134 ff.), dass durchweg der E. den Joseph im Schlafe und nicht etwa abweichend von dem bibl. Texte in wachem Zustande, noch weniger aufrecht stehend von der geheimnisvollen Schwangerschaft seiner Verlobten in Kenntnis setzte. Die Darst. des Triumphbogens wäre also eine ganz unnormale, einzigartige Ausnahme, die nicht bloss mit dem Evglienberichte, sondern, was bes. zu beachten und zu betonen ist, mit allen Darst. desselben Gegenstandes völlig unvereinbar wäre. Garr. weist schliesslich hin

gesprochene Motiv, das ihn bestimmte, nicht die V. an Z., sondern die Mitteilung des an Maria sich vollziehenden Geheimnisses an Joseph dargestellt zu sehen, kann nur dem Gedanken entsprungen sein, dass sich die Szene nach der von ihm gegebenen Deutung besser in den ganzen Zyklus einfüge. Aber gerade in diesem Punkte müssen die alten Christen etwas anders als Garr. gedacht haben. Das bezeugen die Denkmäler, auf denen innerhalb eines Bilderkreises, der es lediglich mit dem Leben Jesu zu thun hat, die Verheissung der Geburt des Joh. an Z. als gleichbedeutendes Glied erscheint.

Zu diesen Denkmälern mit einem Abrisse des Lebens Christi gehört die vielleicht ein oder zwei Jahre gegenüber dem Mosaikschmucke von S. Maria Maggiore jüngere Holzthüre von S. Sabina, und eine ihrer grossen Tafeln[1] erzählt die V. an Z., wie noch niemand bezweifelt hat und niemand wird bezweifeln können. Auch hier stehen der E. und Z. ausserhalb des Tempels oder vielmehr der ihn vertretenden christl. Kirche, auf deren First zwischen zwei Giebeltürmen ein Kreuz errichtet ist[2]. Unter der links befindlichen, durch aufgeschürzte Velen verschliessbaren Thüre steht Z. mit wagerecht ausgebreiteten Unterarmen, während die Oberarme fest am Körper anliegen. R. von ihm und, wie er, en face befindet sich der Ee. Gabriel in der nämlichen äusseren Erscheinung wie die E. der Holzthüre überhaupt: mit langem Haare, Tunika und Pallium, mit kurzen Flügeln, beide Hände nach aussen zu öffnend

auf eines der Genesisbilder im Schiffe der Kirche (Garr. t. 217, 1): da stehe Jakob und spreche mit dem E., „nel mentre che il testo dice che l'Angelo gli apparve in sogno". Allein in diesem Bilde spricht nicht der E. zu Jakob, sondern Jahwe selbst (dazu stimmt auch allein die Bärtigkeit der Figur), wie es sich überhaupt hier nicht um eine Illustration der Rede Jakobs (Gen. 31 11) handelt, sondern um eine Verbildlichung des Berichtes des Geschichtsschreibers (Gen. 31 3): „Da sprach Jahwe zu Jakob: Kehre zurück in das Land deiner Väter etc." Diesen Vers hat der Mosaicist treu zur Darst. gebracht: in ihm ist weder von einem Traume noch von einem E. die Rede, und demgemäss weiss auch das Bild nichts von beiden. Auch SA, S. 235, meint, es sei dargest. „die Aufklärung, welche der E. dem von Bedenken gequälten Joseph gibt (Mt. 1 18 ff.)". Dagegen urteilt auch KGChK, S. 415 f., mit Recht, es scheine ihm nur die Deutung „auf Z. und seine Weissagung betreffs des Vorläufers Christi" annehmbar zu sein.

[1] Garr. t. 500, VI.

[2] Ein Anachronismus, der sich z. B. auch in den Schlussminiaturen des Etschmiadzinevgliars wiederholt; s. u. S. 161. Wenn man an Stelle des jüd. Tempels eine christl. Kirche setzen konnte, wie viel weniger bedeutet es dann, wenn man einem jüd. Priester nicht die ihm zukommenden, historisch korrekten Priestergewänder anlegte!

und zwar so, dass der r. Arm nur wenig, der l. vom Ellbogen an im r. Winkel vom Körper absteht. Z. sowohl wie der E. wenden sich in der beschriebenen Haltung an das Volk, das, durch sechs männliche Personen repräsentiert, in die beiden unteren Reihen der Tafel verteilt ist. Sie blicken alle n. o. auf Z., voll Staunens über das Wunder die Hände erhebend: „Und sie erkannten, dass er ein Gesicht im Tempel gesehen; und er winkte ihnen zu und blieb stumm“ [1].

In dieser Wiedergabe des Ereignisses scheint also die Verheissung selbst im Inneren des Tempels bereits vollzogen, aber der Künstler hat nicht den Z. allein herausgestellt, sondern mit ihm den E.

Eine in hohem Masse derjenigen der Holzthüre ähnliche Darst. findet sich nun auf dem geringen Reste des wiederholt erwähnten Sark.fragmentes im christl. Museum des Laterans, welches Ficker in seinem Kataloge reproduziert hat mit folgender Beschreibung: „R. Kopf eines nach l. zurückblickenden geflügelten älteren Eroten. In der Mitte ein Quaderbau, dessen Eingang l. durch eine Säule angezeigt ist. Davor l. steht ein bärtiger Mann (n. l.), der r. Arm ist ausgestreckt, die L. hält den Gewandüberschlag; rechte Hand und Füsse abgebrochen.“ Dazu bemerkt Ficker: „Die Darst. hat keine Analogieen auf Sarkophagen“; er weist hin auf die bereits hervorgehobene Aehnlichkeit mit der entsprechenden Szene auf der Holzthüre, „wobei r. ebenfalls der E. steht. Doch lässt der geringe Rest des Lateran. Fragm. keine sichere Deutung zu.“

Wie mir scheint, ist aber eine andere Deutung als die auf die V. an Z. bzw. den unmittelbar folgenden Moment, wo Z. aus dem Tempel herauskommt, kaum denkbar. Zwar kann, zumal angesichts des Originales, in keiner Weise ein Zweifel darüber bestehen, dass in der n. l. zurückblickenden Flügelfigur nur ein Erot und nicht etwa ein beflügelter E. zu erkennen ist [2]. Dagegen sehen wir l. von dem Eroten den Tempel und vor diesem den Z., dessen Blick und Armbewegung schliessen lässt, dass n. l. hin das Volk oder der E. oder beides vor ihm stand. Wohl hat die Darst. „keine

---

[1] Lc. 1 22.

[2] Dies ergibt sich schon daraus, dass die (allein sichtbare) l. Schulter nackt ist. Dazu kommt, dass das Motiv der Bewegung unserer Flügelfigur bei anderen Erotendarst. eine vollkommene Analogie findet. Sie ist nämlich n. r. gewendet, während der Kopf scharf zurückgedreht ist, ganz so wie z. B. Garr. 316, 4. 383, 5. 385, 1. 2 u. s. w., hielt also, mit einem anderen Eroten korrespondierend, wahrscheinlich ein Inschrifttäfelchen oder ein Parapetasma.

Analogieen auf Sarkophagen". Man muss aber unterscheiden zwischen Sarkophagen und Sark.deckeln. Die Sark.wände werden fast durchweg zur Darstellung von planlos zusammengestellten Szenen, meist Wundern, verwendet; die Deckel dagegen sehr gerne zur Darstellung von zusammengehörigen historischen Szenen, oft sogar in einer chronologischen oder doch innergeschichtlich zusammenhängenden Reihenfolge [1]. Sark.deckel sind aber ziemlich wenig erhalten; es ist darum wohl möglich, dass unser Fragment, sofern die durch die Verwandtschaft mit der entsprechenden Komposition der Sabinathüre noch besonders nahegelegte Deutung richtig ist, ein nur zufällig allein erhaltenes Beispiel für die Darstellung der V. Z. auch auf Sarkophagen resp. Sark.deckeln bietet.

Das Mittel, welches sich auf grund der vorliegenden Thatsachen zur Bestimmung einzelner Szenen auf Sark.deckeln in vielen Fällen als ein guter Führer erweist, das sich auch bereits bei der Bestimmung der einzelnen Szenen des Mailänder Buchdeckels erprobt hat [2], nämlich wo irgend eine chronologische Reihe sich spüren lässt, das einzelne im Zusammenhange des ganzen Zyklus zu betrachten, bewährt sich wieder in vorzüglichster Weise bei dem Werdener Kasten, welcher ebenfalls der Mailänder Schule entstammt [3]. Bei der Beachtung des klaren chronologischen Fortschrittes der einzelnen Typen ist jeglicher Zweifel unmöglich, dass die Szene am r. Ende der ersten Langseite zwischen dem Besuch der Maria bei Elisabeth und den auf dem Wege nach Bethl. befindlichen Magiern (auf der anschliessenden Schmalseite) Z. V. darstellt und nichts anderes; denn nur so passt sie in den klaren Fortgang, den der Schnitzer inne gehalten. Freilich kann man auch nur in dem ganzen Zusammenhange deutlich erkennen, was er wollte, da er unsere Szene schuf; an sich, ausserhalb der Reihe ist sie völlig unverständlich, jedenfalls stark missverständlich.

Vor dem n. l. sich öffnenden Tempel, zu dem eine Treppe hinaufführt, steht im Viertelprofil n. r. der unbärtige Z. mit einem geöffneten Buche auf der l. Hand, während er die r. mit ausgestrecktem Zeigefinger vor die Brust erhebt; v. l. schreitet der E. Gabriel heran, der sich von den beiden anderen E. der gleichen

[1] Vgl. Garr. t. 318, 5. 321, 4. 326, 1. 329, 1. 334, 2. 3. Zuweilen bildet auch jede der beiden Hälften eine zus.hängende historische Reihe, z. B. Garr. t. 380, 4. Diese noch wenig beachtete Thatsache ist vor allem wichtig zur Bestimmung der Szenen auf dem Syrakusaner Deckel, s. o. S. 7 Anm. 2.

[2] S. o. S. 141.

[3] Garr. t. 447, 1.

Tafel[1] in nichts unterscheidet, höchstens darin, dass die l. Hand nicht wie bei den anderen verdeckt ist, sondern unter dem Pallium hervorsieht; mit der r. Hand deutet er n. r. in die Höhe und sieht dabei zurück nach einer ihm folgenden Jungfrau, nach Maria.

Wenn man nie sicher erkannt hat, was die Szene, losgelöst aus dem Zusammenhange, bedeutet, so liegt die Hauptschuld an dem Schnitzer selbst. Er hat die Grabesszene des Mailänder Buchdeckels[2] einfach kopiert und nur den Z. beigefügt, jedoch ohne ihn mit den beiden anderen Figuren irgend innerlich zu verbinden.

Die Thatsache, dass unsere Szene eine ziemlich mechanische Kopie ist, gibt nun auch für die Beifügung der Maria den ersten äusseren Grund. Daneben hatte der Schnitzer allerdings auch einen inneren, ausschlaggebenden. Wir haben gesehen, dass er bei dem Traume Josephs Maria zugegen sein lässt als diejenige, auf welche es bei dem Vorgange ankommt. So lässt er auch bei der V. an Z. die Mutter desjenigen zugegen sein, um den es sich im letzten Grunde auch hier handelt: Z. wird der Vater eines Sohnes werden, welcher ihrem Sohne Jesus, dem Heilande der Welt, den Weg bereiten soll[3].

Gerade durch die Anwesenheit der Maria wird nun ganz klar, wie man auch auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore dazu kommen konnte, die Verheissung der Geburt des Täufers, des Vorläufers Christi, mit zur Darstellung zu bringen; auch in diesem Ereignisse handelt es sich ja letztlich um niemand anders als um Christus, den Sohn der θεοτόκος.

Ausser dem Werdener Kästchen bieten noch drei Miniaturen des 6. Jahrh. die V. an Z. durch den Ee. Gabriel, nämlich eine der Schlussminiaturen des Etschmiadzinevgliars, der Bildercodex im Corpus Christi College zu Cambridge und der Codex Syriacus in der Laurentiusbibliothek zu Florenz.

In der Miniatur des Etschmiadzinevgliars[4] steht der E. en face l.; er ist hier ebenso ausgestattet wie bei der annuntiatio Mariae[5]: er trägt Tunika und Pallium, dichtes Haar, von der Tänie umbunden und von dem Nimbus umrahmt, Sandalen an den Füssen, einen langen goldenen Stab in der L.; zu seiner L. befindet sich ein Altar

---

[1] S. o. S. 65. 135. [2] S. o. S. 141 f.

[3] Steht doch auch Maria als verbindendes Glied allein in der Mitte der Tafel, zum sprechenden Beweise dafür, dass in ihr die gegebenen Darst. auch sachlich ihren Mittelpunkt haben.

[4] Strzygowski, Byz. Denkm. I Taf. V, 1.

[5] S. o. S. 68 f.

vor dem mit der Fassade n. l. gerichteten, durch einen Vorhang halb verschlossenen Tempel; die R. erhebt er zu dem auf der anderen Seite des Altares in Priestertracht stehenden greisen Z.; mit der r. Hand hält er „ein Rauchfass über den Altar, die l. ist bedeckt unter dem Mantel erhoben“ [1].

Das Schema des Etschmiadzinevgliars ist völlig gewahrt in dem Codex des Rabulas [2]. Unter einer Arkade, welche den Tempel repräsentiert, steht der Altar, r. von demselben Z., wiederum in Priestertracht, hier aber mit Nimbus, doch ohne Mütze, die er in der Etschmiadzinminiatur trägt; „zur R. des Altares“ [3] und hinter ihm steht der E., die r. Hand im Redegestus zu Z. erhebend; wie in dem Etschmiadzinevgliar trägt er auch in dem Rabula-Codex Tunika und Pallium, Sandalen, langes Haar, Tänie, Nimbus.

Beide Darstellungen sind also bis ins einzelne verwandt und beweisen mit am meisten, dass beide Codices auf demselben Boden gewachsen sind und in der Hauptsache auch derselben Zeit ihren Ursprung verdanken.

Gegen Ende des 6. Jahrh. ist endlich auch ein dritter Codex abgefasst, der sich jetzt im Corpus Christi College in Cambridge befindet [4] und der in dem ersten seiner Felder ebenfalls Z. V. enthält. Die genaue Angabe des Textes hat bewirkt, dass auch hier Z. r., Gabriel l. von dem Altare steht. Der Ee. ist in Tunika und Pallium gekleidet, dessen Zipfel die l. Hand verhüllt; die r. erhebt er sprechend gegen Z., der ohne jegliches Zeichen seiner Würde auftritt; eine Andeutung des Tempels ausser dem Altare ist ebenfalls nicht gegeben.

Nicht bloss der Tempel und der Altar, sondern auch Z. fehlt nun auf dem bischöfl. Talare aus dem Gräberfelde zu Achmim [5]. In dem dritten Felde der vita Christi [6] steht n. l., mit dem Gesichte

---

[1] Strzygowski a. a. O. S. 68.

[2] Garr. t. 129, 2. S. o. S. 68 Anm. 5.

[3] Ἐν δεξιοῖς τοῦ θυσιαστηρίου, Lc. 1 11. In Syrien-Palästina hat man sich also streng an diesen Wortlaut gehalten.

[4] Garr. t. 141. 142. „Wohl einer von denen, welche der Mönch Augustin mit nach England gebracht hat. Leider ist nur das Blatt mit der kompendiarischen Darst. der Geschichten des Lc.-evglms vorhanden. In der Zus.drängung der Bilder, in der systematischen Folge namentl. der Passionsszenen, in der Betonung der blossen Handlung ist deutlich auf den durchaus praktischen Zweck hingewiesen.“ Ficker, Apostel S. 136.

[5] S. o. S. 78 Anm. 1. S. 145 Anm. 3.

[6] Forrer, Seiden-Textilien Taf. XVI, 3, hiezu ebda. S. 21 f. Die frühchr. Altert. Taf. XVI, 3.

en face, wieder ein E. allein in Tunika und Pallium sowie mit dem Nimbus; die Hände hat er vor die Brust erhoben und verdeckt: so wenigstens scheint es nach der Reproduktion Forrer's, der allerdings in seiner Beschreibung bemerkt: „Die Stellung der Hände ist nicht genau ersichtlich (eine Hand hat erhobenen Finger)."

Wichtiger aber ist, was Forrer unmittelbar weiter sagt: „doch steht der E. ohne Zweifel in Verbindung mit einer Szene der Heilungen. Es darf dies aus der Bilderreihenfolge geschlossen werden, indem diese Gestalt zwischen der Heilung des Blinden und der Auferweckung des Lazarus placiert ist". Diese „Placierung" aber zwischen zwei Heilwunder Christi beweist nicht, dass der E. mit denselben zu verbinden ist oder wirklich verbunden wäre. Im Gegenteil! Beobachtet man nämlich, dass jedes der neun Felder des Clavus unseres bischöfl. Palliums eine in sich abgeschlossene Szene innerhalb der vita Christi enthält, so kann nur dies „ohne Zweifel" sicher sein, dass auch das dritte Tableau einen vollen Inhalt für sich allein hat. Bedenkt man weiter, dass in der altchr. Kunst die Verk. der Geburt des Täufers in der vita Christi gewöhnlich mit dargestellt ist, so folgt, dass dieser zweite E. in der ganzen Reihe der Felder gar nichts anderes sein kann und soll als eine, in der abgekürztesten Form gegebene, Darst. der V. an Z., wie der erste die V. an Maria versinnbildlicht hatte [1].

Etwas sonderbar kann es allerdings erscheinen, wenn die V. an Z. erst erfolgt, nachdem Jesus bereits als Wunderthäter aufgetreten ist, während doch die Geburt des Täufers nach der bibl. Erzählung schon vor derjenigen Christi angekündigt wird. Die Umstellung aber ist leicht erklärbar und verständlich; 1. ist darauf hinzuweisen, dass z. B. auch auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore die V. an Maria vorangeht, ja, dass auf dem Werdener Kasten die V. an Z. erst an 4. Stelle, erst nach der Begegnung der beiden Frauen erfolgt! Man kann hiegegen einwenden, dass dies immer noch eher möglich sei als wenn, wie auf dem ägypt. Pallium, die V. der Geburt des Täufers erst erfolge, nachdem Jesus schon Wunder gethan! Allein dem gegenüber ist zu bedenken, dass der Künstler auch auf die Kunst Rücksicht zu nehmen hat, dass auf dem Pallium kein Traum Josephs und keine Begegnung dargestellt ist, die zwischen die beiden E. hätte geschoben werden können, und dass es doch andererseits auch nicht anging, die beiden E. in den beiden unmittelbar sich folgenden Fel-

[1] S. o. S. 77 f.; vgl. S. 132 f.

dern darzustellen; man liess also, dem Geschmacke — wie der Sorge für ein leichteres Verständnis resp. der Unterscheidbarkeit von dem ersten E. Rechnung tragend, dem E., der die V. an Maria gebracht, eine andere Gruppe aus dem späteren Leben Jesu folgen, und dann brachte man den zweiten E., der übrigens derselbe war wie der erste (Gabriel), als Repräsentanten der V. an Z.

§ 12. Michael

I. bei Josua vor Jericho; II. als Wächter an der Paradiesespforte.

I.

„Während sich aber Josua bei Jericho befand, schaute er einst auf und sah, wie ein Mann mit einem gezückten Schwerte in der Hand ihm gegenüber stand. Da ging Josua auf ihn zu.“ Auf Josuas Frage gab er sich zu erkennen als „der Anführer des Kriegsheeres Jahwes“. „Da warf sich Josua zu Boden auf sein Angesicht etc.“ [1]:

Jede Bildreihe, die von den Thaten Josuas handelte, durfte und wollte dieses Ereignis nicht übergehen, in welchem der Held Israels gewürdigt wurde, den „Anführer des Kriegsheeres Jahwes“ sich gegenüber zu sehen. Die altchr. Kunst berichtet nun für uns nur zwei Mal etwas ausführlicher von Josuas Kämpfen, und hier ist jene wunderbare Erscheinung des Fürsten der himml. Heerscharen [2] nicht übergangen. Die erste Darstellung findet sich unter den Mosaiken im Langhause der Basilika S. Maria Maggiore zu Rom [3], hier auf der r. Wand, welche in ihrem musivischen Schmucke von Moses und Josua erzählt. Das zweite der Felder, die dem Josua gewidmet sind [4], zeigt in der oberen Hälfte l. Josua, von Kriegern begleitet. Josua, unter seinem Ueberwurfe die Hände verhüllend, verneigt sich vor dem erhabenen Ee., der sich mit einer leichten Drehung des von dem Nimbus umstrahlten Kopfes n. l. gegen Josua wendet. Michael ist als Krieger gedacht; er trägt kurze, eng anliegende Tunika, einen Leibschurz und Wadenschuhe [5], ferner über die r. Schulter ein Gewandstück, das auf der l. Hüfte ineinandergeschlungen ist und in zwei Zipfeln herabhängt; dieselben verdecken

[1] Jos. 5 13 ff.

[2] S. o. S. 19.

[3] S. o. S. 111 Anm. 6.

[4] Garr. t. 221, 1. RM, Fasc. XXIV. XXV, Nr. 18 der betr. Tafel.

[5] Letztere sind nichts ihn besonders Auszeichnendes, da auch die Soldaten fast durchweg die gleichen Schuhe tragen.

die l. Hand; die r. hält eine Lanze[1] an Stelle des in der Bibel angemerkten Schwertes; Flügel dagegen trägt er nicht — so wenig wie in dem Bibeltexte. wie im AT überhaupt[2].

Bei Jericho treffen wir ihn wieder, aber in voller Waffenrüstung: mit Panzer, Beinschienen und gezücktem Schwerte, in der 10,33 m langen und 30 cm hohen Pergamentrolle mit den Darstellungen der Kriege des Josua[3]. Dieser steht dem E. gegenüber, fragend, ob er ein Freund oder ein Feind sei; zugleich liegt er vor dem E. am Boden, um ihm, nachdem er erfahren, wen er vor sich habe. seine Verehrung zu zollen. Zwar trug Michael auch schon in den Liberianischen Mosaiken von S. Maria Maggiore den Nimbus, in der Josuarolle aber legt sich nicht allein auch die Tänie um sein reiches, ganz leicht gewelltes Haar, sondern er hat auch mächtige Flügel.

II.

Beflügelt erscheint Michael auch in der W. G.[4]. Denn kein anderer ist es und kann es sein im Sinne des Miniators und seiner Zeit[5] als der Ee. Michael, der auf dem 2. Bl. des Codex mit dem Flammenrade das Paradies bewacht. Die Thüre des Paradieses ist geschlossen, Adam und Eva verlassen dasselbe, r. ziehen sie trauernd hinweg, von einer sie um Haupteslänge überragenden allegorischen Frauengestalt[6] geführt. Der E. ist ein schöner, beflügelter Jüng-

[1] In dem Farbendrucke de Rossi's ist nur der Schaft sichtbar, so dass das Ganze nur als ein langer Stab erscheint.

[2] S. o. S. 52 f.

[3] Garr. t. 159, 1. v. Hartel-Wickhoff a. a. O. Taf. C (dies die 1. getreue Reprod. in Originalgrösse). — Man hat die Josua-Rolle gewöhnl. dem 8. oder 9. Jahrh. zugewiesen. Nach Frantz z. B., a. a. O. I S. 215, ist sie „das letzte der vor den Edikten des Leo Isauricus hergestellten Manuskripte". Kondakoff, Histoire I S. 95 f., hat aber mit vollem Rechte sie als ein Werk der altchr. Kunst in Anspruch genommen; er datiert sie in das 5. oder 6. Jahrh. Im übrigen s. u. S. 256 Anm. 3.

[4] Garr. t. 112, 2. v. Hartel und Wickhoff a. a. O. Taf. II, dazu ebda. S. 6. 145.

[5] S. o. S. 38.

[6] Die Deutung dieser Figur ist strittig. An den E. zu denken ist vollkommen unmöglich; denn 1. sind die E. stets männlich gebildet, 2. sind die E. der W. G. ausnahmslos beflügelt, wie seit — rund — 400 n. Chr. überhaupt. Die versch. Deutungen der Figur s. bei Breymann a. a. O. S. 140 Anm. 1; doch l. hier statt „Tikkanen a. a. O. S. 41" a. a. O. S. 144 Anm. 2. Breymann hat übrigens nicht beachtet, dass auch Tikkanen S. 39 die fragl. Figur als Reue bezeichnet. Vgl. ferner Weber, Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst, welcher — mit v. Gebhardt und Harnack, Codex Rossanensis (s. u. § 23, II) S. XLVI — meint, dass „eine andere Deutung als die auf Ecclesia vorläufig kaum grössere

ling mit langem, gescheiteltem Haare; lange, gegürtete Aermeltunika bedeckt seinen Körper, die Hände hat er etwas erhoben zum Ausdrucke trauernder Teilnahme an dem herben Geschicke der Protoplasten; das Feuerrad zu seiner R. ist nichts anderes als ein Flammenschwert [1]; die Septuaginta, deren Text ja als Erläuterung den einzelnen Bildern in Silberuncialen beigesetzt ist, übersetzt φλογίνη ῥομφαία, wie sie auch in der oben zitierten Josuastelle sagt: καὶ ῥομφαία ἐσπασμένη ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ [2]. Das Schwert, welches hier der Fürst des Heeres Jahwes in der Hand trägt, steht in der W. G. in Anlehnung an den bibl. Text [3] als „das sich drehende Flammenschwert" zu seiner Seite vor der Paradiesesthüre.

Man kann nun aber fragen, warum der Miniator sich nicht auch bez. der Engelsfigur an den Wortlaut der LXX gehalten und einen Cherub dargestellt habe, wenn ihm auch die Vorstellung geläufig war, dass Michael am Eingange zum Paradiese Wache steht! Die Antwort ist zum Teile schon damit gegeben, dass der Künstler sich eben an die allgemeine Anschauung gehalten hat. Gleichwohl kann dieser Grund angesichts des klaren Wortlautes des bibl. Berichtes nicht völlig ausreichen. Es kommt ein zweiter, der Kunst selbst entstammender Grund hinzu, der offenbar den Ausschlag gegeben und die Wiedergabe des Cherubs unmöglich gemacht hat. Wulff [4] erklärt sich das Eintreten des E. statt des Cherubs mit folgender Bemerkung: „Dem antiken Geiste, der die Malereien dieser Handschrift durchdringt, widerstrebt es, die Mischgestalt

Berechtigung haben dürfte" (S. 10). Ich gestehe, dass auch m. E. diese Deutung ausserordentlich viel für sich hat. Nach v. Hartel-Wickhoff a. a. O. S. 7 symbolisiert die Gestalt die bitteren Tage, welche die ersten Menschen erwarten, nach S. 145 „scheint es mir [Wickhoff] die λύπη zu sein, der Adam und Eva überantwortet wurden (Genesis III, 16. 17)". KGChK, S. 208, erkennt in der die Stammeltern begleitenden Frau mit Garr. die Personifikation der Weisheit. Eine eingehendere literar. Unters. vermöchte wohl allein die, wenn überhaupt mögliche, Entscheidung zu geben. Wie übrigens SA, S. 377, dazu kommt, in den Protoplasten zwei Knaben und in der fragl. Figur Eva zu sehen, ist mir nicht verständlich.

[1] Mit einem „Thron" hat dieses Feuerrad gar nichts zu thun (gegen Tikkanen a. a. O. S. 40 Anm. 1); vgl. auch Breymann a. a. O. S. 139 Anm. 2. Wulff a. a. O. S. 47. 58. Nach der Zeichnung Garr.'s trägt der E. ein Wehrgehänge. Allein dem Originale ist dasselbe fremd; denn weder Wickhoff erwähnt dasselbe in s. Beschreibung noch auch lässt es die nach der Photogr. hergestellte Reprod. erkennen.

[2] Jos. 5 13; s. o. S. 163.

[3] Gen. 3 24.

[4] Wulff a. a. O. S. 47.

orientalischer Phantastik in Aktion zu bringen. Der Künstler begnügt sich damit, die einfache Engelsgestalt durch Hinzufügung des Flammenrades im Sinne der φλογίνη ῥομφαία[1] als Cherub zu charakterisieren. Wie sollte er ohne Kenntnis des ganzen Typus zu einer Auffassung gekommen sein, die dem klaren Wortsinn der Genesisstelle selbst nicht entspricht?" Wie er dazu kommen konnte, ist nicht verständlich daraus, dass er den ganzen Typus kannte, sehr leicht aber einmal daraus, dass er sich an die allgemeine Vorstellung hielt; vor allem aber veranlasste ihn dazu, dass er „dem klaren Wortsinn der Genesisstelle" zuwider dem bibl. Cherub den Ee. Michael substituierte, gewiss nicht die Scheu, „die Mischgestalt orientalischer Phantastik in Aktion zu bringen": ein derartiges Raisonnement liegt viel zu weit ab; vielmehr darf man überzeugt sein, dass der Künstler ganz bestimmt den Cherub auch in seinem Bilde vor die Paradiesesthüre gestellt hätte, wenn er überhaupt „eine Kenntnis des ganzen Typus" gehabt hätte, wenn der Typus des Cherubs in der Kunst damals schon bekannt gewesen wäre. Der Bibeltext verpflichtete ihn geradezu zur Darst. des Cherubs; das Flammenrad hat er wiedergegeben: Beweis genug, dass er sich dem Wortlaute des Textes anschloss, soweit es ihm mit seinen Mitteln möglich war; den Cherub hat er nicht wiedergegeben, — weil dessen Gestalt in der Kunst noch nicht geschaffen war.

§ 13. Christi Himmelfahrt.

Eines der grossen Felder auf der Holzthüre der Basilika S. Sabina in Rom[2] zeigt folgende Darstellung: Der ganze Htrgr. der Tafel ist gebildet durch einen mächtighohen Berg, der bis in die Wolken hineinragt. Ganz oben steht hinter demselben und nur mit dem Oberkörper sichtbar r. und l. je ein E.; beide neigen sich, der eine n. r., der andere n. l., vorn über; der r. stehende umfasst mit beiden Händen die hoch ausgestreckte r. Hand eines in Chiton, Mantel und Schuhe gekleideten bärtigen Mannes; der andere fasst diesen an der l. Schulter, um ihn emporzuziehen. R. von dem Manne, auf gleicher Höhe, befindet sich ein dritter E.[3], wiederum durch eine vorgelagerte Berg- oder Wolkenschicht am Unterkörper

[1] φλογίνη ῥομφαία heisst an sich Flammenschwert, nicht Flammenrad; das Rad ergibt sich erst aus dem beigefügten στρεφομένη!

[2] Garr. t. 500, VIII.

[3] Die äussere Erscheinung der E. ist immer die gleiche: Tunika, Pallium, kurze Flügel, langes Haar.

verdeckt; er streckt beide Arme vor, als wolle er dem auf den Fussspitzen stehenden Manne beim Aufziehen von unten nachhelfen. An der unteren Hälfte des Abhanges sitzen — nur der unterste steht — zwei und zwei über einander vier jugendliche Männer in Tunika und Pallium, mit Gebärden der Furcht und des Schreckens n. o. blickend; nur der r. oben befindliche lässt den l. Arm schlaff über das l. Bein herunterhängen, den r. Arm stützt er auf das r. Knie und legt die r. Hand an die r. Wange, als wolle er einen Lichtstrahl abwehren.

Was bedeutet die Darstellung? Man könnte, wenn man das Bild für sich allein betrachtet, an der Hand des bibl. Textes auf den Gedanken kommen, es handle sich um die Transfiguration [1]. Allein abgesehen von der Vierzahl der Jünger ist diese Annahme von vorneherein dadurch ausgeschlossen, dass auf einer anderen kleinen Tafel derselben Thüre [2] die Verklärung bereits dargestellt ist. Mamachi und Berthier [3] sehen in der Szene den Gebetskampf Christi in Gethsemane, Kondakoff die Auferstehung, Garrucci, Pératé, Ehrhard [4] und Grisar die Himmelfahrt. Eine Entscheidung wird bei diesen verschiedenen Vorschlägen nur möglich sein, wenn wir parallele Darstellungen, die eine bestimmte Antwort zulassen, zu Hilfe ziehen.

Nun findet sich inhaltlich dieselbe Darst. bereits auf der dem 4. Jahrh. angehörenden Münchener Elfenbeintafel aus Bamberg [5]; der bärtige Mann ist hier ein unbärtiger nimbierter Jüngling mit einer Rolle in der l. Hand; statt der drei E. zieht ihn die aus den Wolken ragende Hand Gottes empor, auf dem Berge sind nicht vier, sondern nur zwei junge Männer. Trotz dieser Verschiedenheiten liegen offenbar nicht verschiedene Szenen vor, sondern nur zwei Stadien, zwei Entwickelungsstufen derselben Komposition. Zwar ist auf der Münchener Tafel durch die Zusammenstellung mit der Auferstehung schon ein Wink gegeben, es möchte unsere Szene die Himmelfahrt

---

[1] Mt. 17 1—9.

[2] Garr. t. 499, 4. Vgl. dieselbe Szene auf der Lipsanothek von Brescia Garr. t. 444, dazu SE, S. 54, auch Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchr. Thüre von S. Sabina in Rom, RQS 1894, S. 5. 37 Anm. 1. Pératé's, Archéologie S. 335, Zweifel an dieser Deutung der Darstellung auf der Sabinathüre ist unberechtigt; er möchte lieber an die Uebergabe des Gesetzes denken. Seine Frage, ob die beiden Apostel nimbiert seien, ist mit Grisar dahin zu beantworten, dass alle 3 Personen den gleichen Nimbus tragen.

[3] Berthier a. a. O. S. 59 ff.

[4] Ehrhard a. a. O. S. 14.

[5] S. o. S. 139.

wiedergeben; gleichwohl ist ein Schwanken in der Deutung immer noch möglich und nicht ausgeschlossen, dass man auch da etwa Jesu Gebetskampf erkennt.

Die endgiltige Lösung bringt der stark fragmentierte gall. Sark. des hl. Honoratus mit seiner vita Christi [1]; die letzte Gruppe des unteren Reliefstreifens zeigt — das verbürgt die Reihenfolge — die „ascensio in coelum“ [2], und zwar in einer Form, die mit derjenigen auf der Münchener Tafel fast identisch ist: Christus schreitet rasch den Berg hinan, von einer aus der Wolke ihm entgegengestreckten Hand emporgezogen [3], ein Jüngling liegt am Boden, ein anderer, wie es scheint, en face, in hockender Stellung, dreht in furchtsamer Ueberraschung den Kopf n. o.

Durch die enge Zusammengehörigkeit des Schemas dieser Darstellung mit demjenigen der Elfenbeintafel zu München und der Holzthüre von S. Sabina einerseits, durch die über allen Zweifel erhabene Deutung der Gruppe auf dem Honoratussark. andererseits ist erwiesen, dass auch auf dem entsprechenden Felde der röm. Holzthüre die Auferstehung Christi dargestellt ist [4], alle anderen Erklärungen dagegen auszuschliessen sind. Dabei verdient noch die Thatsache besondere Beachtung, dass im Laufe von etwa hundert Jahren aus der einen Hand Gottes drei E. geworden sind, die den Herrn aufnehmen; denn auch der Sark. des hl. Honoratus ist kaum später als in der Mitte des 4. Jahrh. aus der Werkstätte des Künstlers hervorgegangen. Doch findet sich auch für die E., welche den zum Himmel steigenden Christus aufnehmen, eine direkte literarische Parallele, vielleicht sogar Vorlage, bei Prudentius, wenn er, den Körper Christi nach dem Worte Jesu selbst [5] als seinen (des Dichters) Tempel bezeichnend, in der Apotheosis (v. 532 f.) von dem gen Himmel fahrenden Christus sagt:

Vidisti angelicis comitatum coetibus alte
Ire meum, cuius servor munimine, templum.

---

[1] Le Blant, Arles Pl. XXIX, dazu vgl. Beauméni's Zeichnung Pl. XXX. Garr. t. 316, 1. S. o. S. 140 Anm. 6. Vgl. auch das Sark.fragment in Arles bei Le Blant ebda. Pl. XXX, 2 und S. 49.

[2] S. o. S. 137 Anm. 3.

[3] „Ainsi que la note de Peiresc, le dessin de Beauméni atteste l'existence, sur notre marbre, de la main divine, aujourd'hui disparue.“ Le Blant, Arles S. 48.

[4] Die betr. Szene der Münchener Tafel ist richtig gedeutet auch von SA, S. 338.

[5] Joh. 2 19.

§ 14. Eliä Himmelfahrt.

Eliä wunderbare Himmelfahrt scheint besonders in Rom ein nicht unbeliebtes Motiv gewesen zu sein; schon die Malerei der Katak. kennt es [1], wiederholt begegnet es auf röm. Sarkophagen [2], einmal auf einem Sark. in Mailand [3], dessen Kunst aber auch bis zur Langobardeninvasion rein röm. Gepräge trägt und röm. Inhalt umfasst, ebenso wie die Sark.skulptur in Arles, wo ebenfalls ein Sark. mit unserer Darst. sich erhalten hat [4]. Auf keinem einzigen dieser Denkmäler ist aber in irgend einer Weise ein himml. Eingreifen in den Vorgang angedeutet, auch die Hand Gottes fehlt durchweg.

Das einzige Beispiel aus altchr. Zeit [5], wo ein solches stattfindet, bietet eine der grossen Tafeln der Holzthüre von S. Sabina [6]: ein E. empfängt hier den Propheten mit der Wundervirga. Derselbe schwebt hoch oben über einer Wolkenschicht in horizontaler Lage n. r. mit ausgespannten Flügeln; er weist mit der l. Hand in die Höhe, hat aber in der r. eine Virga, mit welcher er den unter ihm n. r. o. auf einer Biga auffahrenden Elias am r. Arme berührt, den der n. o. blickende Prophet überrascht an die Schulter erhebt.

Der E., der mit seiner Virga dem Propheten die Wunderkraft mitteilt, zum Himmel aufzufahren, hat in der bibl. Erzählung selbst [7] nicht den geringsten Anhalt; um so mehr liegt die Wurzel seines Erscheinens in der Zeitvorstellung; man braucht nur an das Buch Henoch zu erinnern, das seinen Helden durch E. in und durch den Himmel geleiten lässt, um zu verstehen, wie auch der zweitgrösste Zeuge der Unsterblichkeit aus dem alten Bunde, dieser gewaltige Gottesmann, von einem E. in den Himmel eingeführt wurde [8].

Für dieses Eingreifen des E. am Ende des Erdenlebens Elia's hatte man auch insofern ein historisches Recht, als in seinem Erden-

---

[1] Garr. t. 56, 5.

[2] Garr. t. 324, 2 (jetzt im Louvre); t. 327, 3: die Darst. beider Sark. ist nahezu identisch; t. 372, 5; 396, 9.

[3] Garr. t. 328, 2.

[4] Garr. t. 399, 1. Le Blant, Arles Pl. XVIII, 1.

[5] Im vatikan. Codex des Cosmas Indicopleustes (s. o. S. 99 Anm. 2) ragt die Hand Gottes aus der Wolke, Garr. t. 147, 1.

[6] Garr. t. 500, III. Diese Tafel enthält wohl die lebendigste Komposition der ganzen Thüre.

[7] 2. Kön. 2 11.

[8] S. o. S. 25 f., zum Allgemeinen S. 37 f.

leben selbst der E. thatsächlich einmal eingegriffen hatte: damals, als er, von Jesebel wegen der Ermordung sämtlicher Baalspriester mit dem Tode bedroht, in die Wüste geflohen war und Jahwe bat, sein Leben hinzunehmen. „Hierauf legte er sich unter einen Ginsterstrauch und schlief ein; da mit einem Male rührte ihn ein E. an und sprach zu ihm: Stehe auf und iss . . . Da ass und trank er und legte sich sodann wieder schlafen. Aber der E. Jahwes kam zum zweiten Mal wieder, rührte ihn an und sprach: Stehe auf und iss, sonst ist der Weg für dich zu weit!“ [1]

§ 15. Moses' Berufung.

Wiederum ist es die Holzthüre von S. Sabina in Rom, die uns eine sonst völlig unbekannte Szene der altchr. Kunst [2] erhalten hat: Moses' Berufung am brennenden Dornbusche durch den E. Jahwes. Dieselbe ist geschildert in der mittleren Gruppe auf einer der grossen Tafeln, welche in ihrem unteren Teile Moses bei der Herde zeigt und in dem oberen Moses' Gesetzesempfang unter Anwesenheit Josuas [3]. Moses sitzt n. r. auf einem Felsen, im Begriffe, die Sandalen zu lösen. Mit ihm spricht „der E. Jahwes“, der gleich den übrigen E. der Thüre in Tunika, Pallium und Sandalen gekleidet ist, langes Haar und kurze Flügel trägt; hinter ihm schlägt eine dicke Flamme aus aufgeschichteten Steinen [4] empor.

Im bibl. Texte selbst ist es der E. Jahwes, der dem Moses am Berge Horeb in einer Feuerflamme erscheint, und es ist Jahwe, der mit ihm aus dem Dornbusche redet. Wenn der Künstler sich an die anschaulichere Form gehalten und den E., für jedermann sichtbar, neben der Flamme dem zum Erretter des Volkes Jahwes bestimmten Hirten seine Mission kund thun liess, so folgte er, rein

---

[1] 1. Kön. 19 5 ff. S. o. S. 33.

[2] Dass sie öfter dargestellt wurde, kann vielleicht eine Miniatur des Cosmas-Codex beweisen (Garr. t. 144, 1), der sie möglichenfalls in seiner oder in einer seiner antiken Vorlagen hatte; Moses liegt hier vor dem brennenden Hügel am Boden.

[3] Garr. t. 500, V; vgl. Ex. 3 1 f. Zu Josua in der obersten Szene s. o. S. 99 Anm. 2. Die beiden unteren Darst. der Tafel sind dadurch in Zus.hang gebracht, dass Moses n. o. schaut. Es verrät sich hier dasselbe Bestreben, die übereinanderliegenden Gruppen zu verbinden, wie es sich verhältnismässig recht gut z. B. auf der Eliastafel (Garr. t. 500, III, s. o. S. 169) geltend macht; vgl. auch die Tafel mit dem Durchzuge durch das rote Meer (Garr. t. 500, VII, s. u. S. 171 Anm. 9).

[4] Es ist kein Dornbusch, ebensowenig wie in dem Codex des Cosmas Indicopleustes.

formal betrachtet, zunächst einem künstlerischen Motiv. Zugleich aber schliesst sich die Einführung des E. an Stelle Jahwes der allgemeinen Thatsache an, dass alles, was Jahwe den Menschen zu sagen hat, an diese nicht direkt ergeht, sondern stets durch die Vermittelung der Boten Gottes, der E.[1].

§ 16. Durchzug durch das rote Meer.

So häufig auch in der altchr. Sark.plastik namentlich Galliens der Durchzug der Israeliten durch das rote Meer zur Darst. gekommen ist[2], nirgends sind doch in einem Rahmen so viele Elemente vereinigt wie in der Darst. der Holzthüre von S. Sabina[3]; hier zeigt das Schema seine erweitertste Form und unterscheidet sich dadurch gerade, trotz seines Anschlusses an den Kern der alten Komposition, in bestimmter und charakteristischer Weise von den übrigen Darst., welche auch in ihrem ganzen inhaltlichen Apparate überall die weitgehendste Uebereinstimmung erkennen lassen.

Auf unserer Tafel stehen unten Moses und Pharao; zwischen ihnen richten sich die beiden Schlangen empor, in welche die Stäbe Moses' und Aarons vor Pharao sich verwandelt hatten[4]; der Künstler hat die Szene an das Meer verlegt[5]; dadurch gewinnt er die Möglichkeit, die Verbindung mit dem darüber gegebenen Vorgange herzustellen. Moses reckt „seine Hand gegen das Meer aus", welches, in sein Bett zurückflutend, die ägypt. Streitwagen und Reiter verschlingt[6]. Am jenseitigen Ufer ziehen die Kinder Israel unversehrt n. l. vom Meere aufwärts, von dem E. mit geöffneten Armen empfangen, r. lodert die Feuersäule und dahinter ragt aus der Wolke Gottes Hand hervor[7]. Der E. Gottes, welcher die Geretteten empfängt, ist derselbe, der nach dem bibl. Berichte neben der Wolken- bzw. Feuersäule „dem Lager der Israeliten vorauszog"[8]; diese Angabe hat den Meister bestimmt, ihm auch in seiner Komposition eine Stelle zu geben[9] als dem Israel führenden Schutz-

---

[1] S. o. S. 25 ff.

[2] Rom: Garr. t. 308, 5. 309, 3. Mosaiken von S. Maria Maggiore t. 219, 2. Pisa: t. 364, 3. Spalato: t. 309, 4. Gallien: t. 308, 2. 309, 1. 309, 2. 366, 2. 395, 9. Metz: t. 395, 11.

[3] Garr. t. 500, VII.

[4] Ex. 7 10.

[5] Ex. 7 15.

[6] Ex. 14 27. 28.

[7] Ex. 14 18.

[8] Ex. 14 19.

[9] Der Künstler hat es verstanden, in ausserordentlich geschickter Weise nicht bloss die versch. Elemente, sondern sogar lokal und zeitlich auseinander-

engel. Seine äussere Erscheinung ist dieselbe wie die der anderen E. der Thüre: er trägt langes Haar, kleine Flügel, Tunika und Pallium; ebenso fehlen ihm Nimbus, Tänie und Stab.

§ 17. Habakuk zu Daniel getragen.

Auf einem alten Glasbecher, der nach de Rossi in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. fabriziert ist[1], und auf der ganz erhaltenen Schmalseite eines stark fragmentierten Sark. in Brescia[2] wird Habakuk von der aus dem Himmel ragenden Hand Gottes durch die Luft nach Babel zu Daniel in die Löwengrube getragen, damit der Jahwe treue Prophet Speise erhalte und am Leben bleibe. So hatte auf den älteren Darst. statt des ἄγγελος θεοῦ[3] die göttl. Hand selbst den Habakuk zu Daniel gebracht. Wie aber an Stelle der ursprünglichen „Rechten des Herrn“, welche den zum Himmel aufsteigenden Christus aufgenommen, auf der Holzthüre von S. Sabina E. getreten waren[4], so ist es auch auf einer kleinen Tafel derselben Thüre[5], zugleich im engeren Anschlusse an den Wortlaut des Apokryphon[6], der E., welcher, horizontal über der Erde schwebend, statt der manus Domini den Propheten Judäas am

liegende Momente der Auszugsgesch. zu einer geschlossenen Komposition zu vereinen. Gerade diese Thatsache, die wir auch auf anderen Tafeln beobachtet haben (vgl. S. 170 Anm. 3), macht es nicht bloss — von anderen Gründen abgesehen — notwendig, diese Tafel mit den anderen als ursprünglich anzuerkennen, sondern sie zeugt mit gerade dafür, dass man in der 1. Hälfte des 5. Jahrh. zu Rom in der Schnitzerei noch relativ Tüchtiges in Technik wie Komposition leistete. Wenn Tikkanen, a. a. O. S. 134 f., Recht hat mit der Behauptung, dass man bei keinem anderen Gegenstande „den frühchristl. Ursprung, die Entwickelung nicht nur der byzantin., sondern auch der karoling. Kunst, den Grad und die Grenzen der Autorität der Tradition und schliesslich den Verfall der uralten Kompositionen so klar nachweisen kann“ wie bei der Szene des Durchzuges durch das rote Meer, so ergibt sich, dass wir mit unserer Darst. auf der Höhe der kompositionellen Entwickelung stehen und nicht auf einer Stufe des Verfalles, wie er in der 2. Hälfte des 5. Jahrh. in der altchr. Kunst Roms eingetreten ist. Sachlich berechtigt erst recht nichts, unsere Tafel über die 1. Hälfte des 5. Jahrh. herabzurücken. Vgl. SE, S. 206 f.

[1] RB, 1884/85, t. V—VI, dazu S. 86 ff. 94.

[2] Garr. t. 323, 1. Le Blant, Arles S. 12. Revue de l'art chrét. 1875, S. 94. Kraus, R.-E. I S. 344.

[3] Vgl. Βηλ και Δρακων v. 34. 36. 39.

[4] S. o. S. 166 ff., bes. S. 168.

[5] Garr. t. 499, 8. Berthier, a. a. O. S. 8. 80, hält auch diese Tafel wieder für jünger, aber in durchaus antikem Charakter gearbeitet; letzteres ist ganz natürlich, da sie wirklich antik ist — so gut wie alle anderen!

[6] Vgl. insbes. auch Prud., Cathem. IV, Hymn. post cibum v. 55 ff.

Schopfe [1] gefasst hat, um ihn mit seinem für die Schnitter bereiteten Essen nach Babylon zu Daniel zu bringen [2].

Aehnlich findet sich das Schema wieder auf zwei „merowingischen" Fragmenten von dünnem getriebenem Bronzebleche, mit welchem ein zu Miannay bei Abbeville in der Picardie gefundener Holzeimer umkleidet war [3]. Das eine der Fragmente zeigt Daniel, mit einer Krone auf dem Haupte, unter den Löwen, l. Habakuk mit einem Henkelgefässe in der r. und einem Fische in der l. Hand, über ihm den E. (ANCILVS) [4], von dem aber nur die Füsse und Spuren vom Kopfe erhalten sind. Etwas mehr sieht man von dem E. auf dem zweiten Fragmente; Flügel sind auch bei diesem nicht zu erkennen; das Ganze hat jedoch so stark gelitten, dass sich aus den Resten nichts Genaueres entnehmen lässt; es scheint aber, dass die Fragmente nicht vor der Karolingerzeit gearbeitet sind; darauf weist namentlich die Königskrone, welche Daniel trägt, vielleicht auch die Buchstabenform der Inschriften.

Aus altchr. Zeit selbst, wenn auch aus dem Ende derselben, haben wir noch eine Lampe [5], auf welcher die Szene mehr nach künstlerischen oder besser räumlichen als nach sachlichen Motiven komponiert ist. Habakuk ist nämlich nicht von dem E. unmittelbar getragen, vielmehr steht unten Daniel zwischen den beiden Löwen in der Mitte der Reliefflläche, darüber schwebt auf der einen Seite der E. und gegenüber Habakuk mit Speise in der Luft [6].

Ueberall also ist es nicht etwa der E. allein, der zu Daniel käme, sondern die Bildner haben sich, wenn sie den E. mit den Schicksalen Daniels in Verbindung brachten, ausnahmslos an das apokr. Stück „vom Drachen zu Babel" gehalten und den E. nur

---

[1] Was der E. in der r. Hand hält, ist nicht eine Vase, aus welcher er eine Flüssigkeit auf Habakuks Kopf giesst (Kondakoff), auch nicht eine Rolle, mit welcher er ihn berührt (Garrucci), sondern das — allerdings etwas steif und lang geratene — Haarbüschel Habakuks.

[2] Die Tafel mit den über das Erscheinen des E. entsetzten Ziegen, dem geängstigten Hirten und dem gegen Habakuk aufspringenden Hund gehört zu den reizendsten und lebendigsten der ganzen Thüre.

[3] Zuerst publiziert von Le Blant mit einer kurzen Abhandlung unter dem Titel: „Note sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions", Revue de l'art chrét. 1875, S. 89 ff. Taf. Nr. 1. 2. Garr. t. 461, 4. RB 1884/85, S. 90. Vgl. KGChK, S. 144.

[4] Ueber die beigesetzten Inschriften vgl. Le Blant, ebda. S. 90 f.

[5] Von Le Blant ebda. S. 92 publiziert; jetzt im Museum von Lausanne.

[6] Das Schema ist hier das nämliche wie auf den Lampen, auf denen Christus von zwei schwebenden E. angebetet wird, vgl. z. B. Garr. t. 473, 4, s. u. S. 216 f.

dann eingeführt, wenn sie den Habakuk darstellten, wie er (zu Daniel) durch die Lüfte getragen wurde; von den anderen Monumenten aber, auf welchen Daniel allein oder mit dem sein Brot überreichenden Habakuk in der Löwengrube dargestellt ist, zeigt keines den E. wieder[1], so ungemein häufig auch das Sujet in der altchr. Kunst erscheint[2].

§ 18. Der Engel als Beschützer

I. des David;
II des Petrus;
III. der Maria;
IV. zweier Märtyrer;
V. von einer Ringträgerin und einem Sünder angerufen;
VI. des Königs;
VII. des Amulettenträgers.

I.

Davids, des schlichten Hirten, im Vertrauen auf Jahwe und mit seiner Hilfe erfochtener Sieg über den stolzen Riesen der Philister scheint hauptsächlich in der Sark.-kunst Galliens ein nicht unbeliebter Gegenstand der Darstellung gewesen zu sein. Die älteste und einfachste Gestalt der Komposition findet sich allerdings wieder in Rom: David mit der Schleuder begegnete „nach dem Zeugnisse Aringhi's mehrfach in den Gemälden der Cömeterien. Gegenwärtig kennt man nur noch“ [3] zwei dieser Bilder; das eine befindet sich in einem Deckengemälde der Callistkatakombe[4], das andere, i. J. 1882 entdeckt, in dem Cömeterium der hll. Petrus und Marcellinus. Diejenige Form der Darstellung, welche sich auf den gall. Sark. stets wiederholt[5], die aber auch auf einem Sark. von Ancona[6] und

---

[1] Delattre hat zwar in Karthago mehrere Lampen gefunden, auf welchen bei Daniel ausser Habakuk angeblich auch ein E. erscheint: Revue de l'art chrét. 4me S., T. III, 1892, S. 135 Nr. 676–680. Eine Entscheidung darüber, was es mit dem E. für eine Bewandtnis hat, ist mir nicht möglich, da mir die Lampe Nr. 676, welche unter den gefundenen von Delattre in „Lampes chrétiennes de Carthage“, 1880, allein publiziert ist, in der Abb. nicht zugänglich ist.

[2] Bez. der den Daniel so häufig umgebenden bärtigen oder unbärtigen Gestalten, insbes. auch über die Darstellung des Sark. von S. Paolo f. l. m. bei Rom (Garr. t. 365, 2), wo ein bärtiger Mann „den Habakuk am Schopfe hält“ (Breymann a. a. O. S. 61 Anm. 2), s. u. S. 252 ff.

[3] Kraus, R.-E. I S. 345.

[4] Garr. t. 25.

[5] Le Blant, La Gaule Nr. 17 (Garr. t. 341, 1); Nr. 22 (Pl. V, 6).

[6] Garr. t. 326, 1.

auf der Lipsanothek von Brescia[1] gewahrt ist, zeigt David mit der Schleuder und gewöhnlich auch mit dem Lagobolon und ihm gegenüber Goliath mit Schild und zuweilen auch mit dem Schwerte oder dem Speere. Eine Vermehrung des Personenapparates ist auf zwei gall. Sarkophagen nachweisbar, von denen jedoch der eine nur als Fragment in Vienne[2], der andere, in Marseille, nur in einer Zeichnung Peiresc's[3] erhalten ist.

Millin gibt von dem ganzen, jetzt nur in noch geringerem Umfange erhaltenen Fragmente folgende Beschreibung[4]: „[Il] est composé de quatre figures: la première est vêtue d'une longue robe; la seconde tient un panier de la main droite et un pedum dans la main gauche; la troisième est armée d'un bouclier; la dernière élève la main droite comme pour haranguer les trois autres; auprès d'elles est un arbre." Während nun die l. Hälfte mit David und jener ersten Figur verloren ist, sieht man noch den n. l. gewendeten Goliath und hinter ihm en face einen Jüngling in Tunika und Pallium, die Rechte n. l. erhebend und den Kopf ebendahin richtend; in der l. Hand trägt er einen kurzen, dicken, gebogenen Stock: etwas anderes kann es kaum sein.

Diese Figur hält Le Blant „peut-être" für den E.; seine Deutung ist aber unmöglich richtig; denn 1. ist ein derartiger Gegenstand in der Hand eines E., wie ihn die betr. Person hat, unerhört und damit auch die Deutung als E. ausgeschlossen; 2. stünde der E. auf der Seite des Philisters: eine sachliche Unmöglichkeit, man müsste denn das völlig Undenkbare annehmen, dass der E. von hinten den Goliath erschlagen soll! Wenn in der Gruppe ein E. zugegen war, dann konnte er nur l. seine Stellung haben wie auf dem Sark. von Marseille. Auf unserem Fragmente könnte also nur die jetzt verschwundene l. stehende Figur ein E. gewesen sein, der mit David gegen Goliath kämpft. Diese Figur aber scheint sich nach der Beschreibung Millin's am Kampfe in keiner Weise beteiligt zu haben. So sind beide Personen hinter David und Goliath, für sich offenbar Pendants, wohl so zu erklären, wenn sie überhaupt eine besondere Bedeutung haben, dass sie als Begleiter der beiden Kämpfer figurieren, wobei namentlich derjenige des Riesen an dem Vorgange Anteil nimmt.

---

[1] Garr. t. 442. [2] Le Blant, La Gaule Nr. 24 Pl. V, 5.

[3] Le Blant, La Gaule S. 35 Nr. 49. Garr. t. 341, 5. — Die relative Verbreitung des Sujets erklärt sich aus der Bitte der commendatio animae: Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti David . . de manu Goliath.

[4] Millin, Voyage dans les départements du midi de la France, II S. 47.

Der Sark. in Marseille zeigt nun, „si nous devons nous en fier aux vieux dessins“[1], unfraglich einen E., der den als einfacher Hirte mit Schleuder und Pedum[2] ausgezogenen David zum Kampfe wider den mit Schild und Schwert gewappneten Riesen ermuntert; er steht am l. Ende des Sark. n. r. zu David gewandt und zu diesem die Hand erhebend; die unteren Extremitäten fehlen; doch sieht man deutlich Tunika und Pallium und vor allem die Flügel. Der etwa auftauchende Zweifel an der ursprüngl. Beflügelung der Figur ist dadurch bedeutend verringert, dass auch der Triumphalkranz mit dem thronenden Christus in der Mitte des Sark. von zwei beflügelten E. gehalten ist[3]. Jedenfalls ist der Sark. schon wegen der ganzen Repräsentationsgruppe, welche die Mitte des Monumentes füllt, nicht vor der Mitte des 5. Jahrh. entstanden, vorausgesetzt, dass der alte Zeichner nicht zu frei seinem Objekte gegenüberstand.

Was das Eingreifen des E. betrifft, so ist dasselbe wie seine Anwesenheit überhaupt im Berichte des Samuelisbuches in keiner Weise unmittelbar angezeigt; der spätere Künstler übertrug also die Worte Sauls: „Jahwe wird mit dir sein“[4] und die Worte Davids zu Goliath: „Ich aber trete dir entgegen mit dem Namen Jahwes der Heerscharen“ in seine Sprache und liess den Jahwe oder den Namen Jahwes, mit welchem David auszog, als E. dem Hirten zur Seite stehen.

II.

Nur aus der allgemeinen Vorstellung von den Schutzgeistern ist es zu erklären, wenn auf einem in Achmim gefundenen, kaum vor dem 6. Jahrh. entstandenen Gewandclavus[5] über der l. Schulter des als Hirte gekleideten unbärtigen Pt. in knabenhafter Gestalt ein beflügelter E. steht, während der „Pastor bonus“ dem Apostel ein Lamm überreicht und damit das Hirtenamt anvertraut. Die „jugendliche Engelsfigur, die leider ebenso wie andere Teile des Bildes nur bruchstückweise erhalten ist“, neigt sich über den Kopf des Pt. hinweg n. r. gegen Christus, zu dem sie wie für den Schutzbefohlenen bittend die Arme ausstreckt. Wie es scheint, ist der E. ganz nackt, eine Thatsache, die sonst nie zu konstatieren ist und deshalb um so mehr, abgesehen von der Roheit der Technik, jeden weitergehenden Schluss verbietet[6].

---

[1] Le Blant a. a. O. S. 35.

[2] Die Palme ist zweifellos Erzeugnis freier Phantasie.

[3] S. u. S. 223 f.

[4] 1. Sam. 17 38.

[5] Forrer, Die frühchr. Altert., Taf. XV, 1, dazu S. 27 f.

[6] Bez. der betr. Szene auf dem Sark. in Fermo (Garr. t. 310, 2; 4. Jahrh.),

III.

In diese Reihe gehört ferner eine nur zum Teile noch erhaltene Darstellung, die sich am rechten jetzt zerstörten Ende des obersten Mosaikstreifens auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom befand[1]. „Quivi si vede un angelo gradiente, dinanzi al quale nella lacuna del musaico al Garrucci è sembrato vedere tracce e lacinie della ricca vesta della Vergine tessuta in oro. Laonde egli stima, che quivi sia stata effigiata la Vergine col figliuolo nelle braccia fuggente alla volta dell' Egitto, accompagnata e difesa da un angelo“[2].

Die Deutung Garrucci's, welcher auch Pératé[3] zustimmt, erhält eine Bestätigung durch die Thatsache, dass dasselbe Sujet in der altchr. Kunst noch ein zweites Mal erscheint. Freilich ist diese Darstellung, die sich auf einer der doppelseitig relievierten Tafeln der ravennat. Bischofskathedra befand, wenigstens einstweilen nur aus einer kurzen Beschreibung bekannt[4]. Darnach schützte der E. die Madonna, die von einem Schergen des Herodes bedroht war.

IV.

In denselben Ideenkreis fügt sich eine kleine, i. J. 1872 bei Rom gefundene und mit der Sammlung Basilewsky's in die Eremitage nach Petersburg gelangte reliefgeschmückte Bronzekapsel[5], die mit irgend einem Inhalte als Amulet auf der Brust getragen wurde; nicht bloss die Darstellung, sondern auch der Reliefstil weist in das 5. Jahrh.[6].

Auf der einen Seite sieht man das Wunder zu Kana, darüber ЄΥΛΟΓΙΑ (benedictio); die andere Seite zeigt eine Darst. ohne jede Analogie: ein unbärtiger Mann ragt mit dem nackten Oberkörper aus einer runden Grube hervor, auf deren Rand die ausgeworfene Erde liegt; ein vollbekleideter, beflügelter E. schwebt

---

in welcher Pt. aus dem Kerker geführt wird, vgl. Ficker, Apostel S. 93, der den möglichenfalls auftretenden Zweifel, die den Apostel führende Figur sei der E. und nicht Christus, bereits beseitigt hat mit dem Hinweise darauf, dass sie sich genau mit der Person in der Mittelszene deckt, welche unzweifelhaft Christus ist.

[1] Garr. t. 212, 2.

[2] RM, Text zu unserem Bilde, Fasc. XXIV. XXV (Fol. 4a).

[3] Pératé, Archéologie S. 219.

[4] Vgl. Garr. Bd. VI S. 21 unter t. 418, 1.

[5] Garr. t. 435, 5. RB 1872, t. II 1, dazu ebda. S. 5—30. Die 1. Seite ist auch abgeb. bei Roh. de Fleury, La messe, V Pl. 370. Vgl. Collection Basilewsky, Catal. rais. Nr. 39. KGChK, S. 511.

[6] RB, S. 6.

v. r. o. herbei und reicht ihm die l. Hand; unter dem E. spriessen (vier) Schilfstengel hoch empor; der Mann steht mit dem Körper en face; seinen Kopf dagegen hat er n. l. gewendet, wohin er auch seinen r. Arm ausstreckt; auf der r. Hand scheint er einen Palmzweig zu tragen, doch ist es wohl ein ganzer Baum, an welchem die Hand anliegt. Darüber steht ЄIBѠ, was einem Namen Ivo gleich käme; ein solcher ist aber sonst vollkommen unbekannt.

Jedenfalls ist so viel klar, dass es sich auch in dieser Darst. um ein Wunder handelt; der Mann ist in Gefahr, in einem Sumpfe zu versinken; er betet zum Himmel (Orantenstellung); der wundermächtige Herr (Vorderseite!) sendet seinen E., und dieser reicht ihm in der höchsten Not die rettende Hand. Die richtige Deutung hat, wie es scheint, de Rossi gegeben. Nachdem er selbst anfangs an die 40 Märtyrer von Sebaste in Armenien gedacht hatte, die dazu verdammt waren, auf dem Eise zu erfrieren, doch wegen der sich ergebenden Schwierigkeiten davon abgekommen war, fand er die genaue Analogie zu unserem Bilde in dem Berichte über das bei Ravenna erfolgte Martyrium des hl. Vitalis.

Bei dieser in der That Zug um Zug treffenden Erklärung bleibt allerdings die Inschrift immer noch ein Rätsel; auch de Rossi weiss nichts mit ihr anzufangen. Unzweifelhaft sicher ist also nur die Thatsache, dass ein Märtyrer durch einen E. vor dem Tode bewahrt wird oder vielmehr, dass der E. dem sterbenden Märtyrer nahe ist, ihn aufzunehmen und zum Himmel zu führen [1].

Dieselbe Thatsache, wonach ein E. einem Blutzeugen rettend nahe ist, schildert eine ebenfalls in Rom gefundene, in der at. Elfenbeinschnitzschule Ravennas gefertigte Pyxis [2] aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. L. ist die Enthauptung des hl. Menas — um diesen Märtyrer der diokletianischen Verfolgung handelt es sich hier [3] — dargestellt, der im Orient besonders verehrt, in unzähligen Phylakterien und dergl. genannt und dem, wie dem hl. Vitalis, in Rom selbst eine Kirche geweiht war. Der Richter sitzt erhöht, umgeben von einem Soldaten und einem Schreiber, den Befehl zur Hinrichtung erteilend; vor ihm hat der Henker bereits das Schwert gezückt, um dem mit auf den Rücken gebundenen Händen am Boden

---

[1] S. o. S. 37 u. ebda. Anm. 6.

[2] Garr. t. 440, 3; jetzt Coll. Nesbitt in London. Vgl. SE, S. 92 f.

[3] Dass es Menas ist, beweisen die beiden Kamele, welche auf der anderen Hälfte des Reliefs zu beiden Seiten des Heiligen erscheinen „als Hinweis darauf, dass ein Kamel ohne menschliche Führung nach dem Willen des Heiligen seinen Leichnam zum Begräbnisort trug“. SA, S. 301.

knieenden Menas den Kopf abzuschlagen; über diesem schwebt v. r. der E. mit ausgespannten Flügeln heran, mit beiden Händen sein Pallium ausbreitend, um das Haupt bzw. die Seele des Märtyrers aufzunehmen und in das Reich der Seligkeit zu geleiten. Der E. trägt Nimbus, Chiton und Mantel, Sandalen, ausserdem die Tänie um das dichtgelockte Haar.

V.

Ich füge hier zwei Monumente an, die zeitlich den eben besprochenen nahe stehen, zugleich sachlich aufs engste sich mit ihnen berühren. Wenn dort der E. als Retter in einem Ereignisse, einem Vorgange eingriff zu gunsten seines Schutzbefohlenen, so wird hier der E. und zwar der Ee. Michael um Hilfe und Rettung angerufen. Beide Monumente gehören wohl dem 6. Jahrh. an; es ist 1. ein Fingerring mit drehbarer figurierter Silberplatte aus Achmim[1] und 2. die hochberühmte Erzengeltafel im brit. Museum zu London[2].

Die Rückseite des Ringes zeigt, wie die Vorderseite Maria, den Ee. Michael, von den ihn um Beistand anrufenden Worten der Trägerin umrahmt. Der Engelfürst trägt Nimbus um das dichte Haar, mächtige Flügel, Unter- und Obergewand, in der r. Hand ein Kreuz[3], auf der l. eine Kugel; ob auf derselben auch ein kleines Kreuz steht, lässt die Abbildung nicht erkennen.

Ich habe diesen Ring zuerst behandelt, obgleich er wohl etwas jünger ist als die an zweiter Stelle gen. Elfenbeintafel, um deren Erklärung vorzubereiten. Dieselbe, aus der ersten Hälfte des 6. Jahrh. stammend, ist nicht bloss eines der schönsten altchristl. Elfenbeinwerke im brit. Museum, sondern eines der schönsten altchristl. Elfenbeine überhaupt. Der E. ist ein erhabener Jüngling mit grossen Flügeln, eine wahrhaft hehre Gestalt voll Anmut und Würde zugleich; er steht über einigen Stufen in einer Nische. Ueber ihm in der Lünette unter dem Bogen, welcher auf den beiden zur Seite Michaels sich erhebenden korinthisierenden Säulen ruht, steht auf einer Querleiste eine Muschel, von der sich die Triumphalkrone abhebt, ein Kreuz auf einer kleinen Kugel umschliessend. Am Kopfende der ganzen Tafel läuft quer in zwei Reihen die im jambischen Versmasse gehaltene Inschrift:

+ ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ
ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ

---

[1] Forrer, Die frühchr. Altert. Taf. XIII, 6—6[a] (6[b] u. 6[c] in doppelter Grösse).

[2] Titelbild. Vgl. SE, S. 174 f.

[3] Dieser Kreuzstab bestätigt wieder die Beziehung der kopt. zur paläst. Kunst: vgl. Garr. t. 435, 1; s. o. S. 145 Anm. 3.

Der E. hält in der l. Hand einen hohen Stab, auf der r. eine Kugel mit daraufstehendem griech. Kreuze. Um sein langes lockiges Haar legt sich eine Binde, seinen Körper bedecken Aermelchiton und Mantel, ausserdem ein Gewandstück, welches nach vorn über die beiden Schultern fällt und nach hinten über den Rücken herabhängt; an seine Füsse sind Sandalen geschnürt.

Was soll der E.? Was soll die Inschrift? Man hat unser Elfenbein für die erste Tafel eines kaiserlichen Diptychons gehalten und geglaubt, die verlorene zweite Tafel habe ausser der Fortsetzung und Vollendung der angeblich unvollständigen Inschrift einen Kaiser getragen, welchem der Ee. Michael den Reichsapfel und damit die Herrschaft über den Erdkreis übergebe[1]. Diese Annahme fällt aber schon mit der Voraussetzung, dass die Kreuzkugel in der Hand des E. der Reichsapfel sei, der notwendig einen Kaiser fordere: der ägypt. Ring beweist, dass dem nicht so ist. Desgleichen sieht man auch auf dem Deckel von Murano[2] an den Enden des Kopfstückes zwei E. mit Kugel[3] und Kreuzstab, aber nichts von einem Kaiser, und anzunehmen, dass auf dem zweiten Deckel vielleicht ein oder gar zwei Kaiser dargestellt waren, ist nicht nur durch nichts begründet, sondern geradezu undenkbar.

Wer auf der verlorenen zweiten Tafel dargestellt war, das sagt uns das allbekannte Bild in dem Rundbogenfelde über dem mittleren Eingange der Hagia Sophia in Konstantinopel[4], wo der E. zu-

---

[1] So u. a. Labarte, Histoire etc., Text zum Album T. I, Fol. 8. Lacroix a. a. O. S. 271. Didron, Annales arch. XVIII (1858) S. 39 f. Molinier, Histoire générale I S. 60 Anm. 2. Doch hat schon Fr. Unger, Griech. Kunst (Ersch u. Gruber, Allgem. Encykl. d. Wissenschaften u. Künste, Sect. I Bd. LXXXIV S. 429), dieser Annahme widersprochen mit dem Bemerken, Stab und Kugel seien bei den Byzantinern stets Attribute der E. Diese Behauptung entspricht zwar nicht völlig der Wirklichkeit, doch ist richtig, dass die Ausstattung der E. mit den gen. beiden Attributen nichts Ungewöhnliches ist. Vgl. auch Wieseler, Diptychon Quirinianum Anm. 51.

[2] Garr. t. 456. Vgl. SE, S. 115 f.

[3] Ich erwähne hier, dass P. Bruzza in der Sitzung der „Conferenze della società di cultori della cristiana archeologia in Roma“ vom 12. März 1882 (vgl. den Bericht in RB, 1883, S. 74) eine Gemme aus Arsenikkies mit einem E. zeigte, der ebenfalls wie der brit. Ee. einen von einem Kreuz überragten Globus trägt. Ein bestimmteres Urteil lässt sich nicht aussprechen, da mir weder eine Abbildung noch eine nähere Beschreibung vorliegt.

[4] Salzenberg, Altchr. Baudenkmale von Konstantinopel, Taf. XXVII, dazu S. 100 ff., Schultze, Arch. d. kirchl. Kunst, Zöckler's Handb. d. theol. Wiss., 3. A., II, S. 358 Fig. 21. SA, S. 203 Fig. 63, dazu S. 203 f. KGChK, S. 556 Fig. 437, dazu S. 555. 567. Das Bild könnte frühestens aus der Zeit des Phokas (602—610) stammen, da erst unter diesem Kaiser im Osten wieder der Bart getragen wurde

sammen mit Maria, beide als Büsten in Medaillons gefasst, zu Seiten Christi erscheint und wo Maria für den am Boden auf den Knieen liegenden Kaiser zu dem thronenden Sohne und Herrn flehend die Hände erhebt; das sagt uns ebenso jener Ring aus Achmim: es kann nur Maria gewesen sein.

Der kopt. Fingerring lässt nun auch keinen Zweifel darüber, an wen die Aufschrift über der brit. Tafel gerichtet ist und was sie bedeutet: als derjenige, in dessen Hand es steht, zu retten oder zu verderben, der insbesondere Macht hat, die Seelen zum Leben oder zum Tode zu führen, wird Michael angerufen, den Stifter bzw. Besitzer der Tafel in Gnaden unter die Bewohner des Paradieses (vielleicht auch nur: unter seine Obhut) aufzunehmen, obwohl er seine Sündenschuld kenne[1]. Die Inschrift besagt also im wesentlichen dasselbe, was diejenige des Ringes in anderer Weise zum Ausdrucke bringt. Diese Erklärung entspricht allein dem, was sich aus den analogen Darstellungen des Ostens und dem historischen Thatbestande entnehmen lässt. So ist aber unsere Tafel zugleich ein vorzügliches Zeugnis für die hohe Verehrung, welche Michael zumal im Orient genoss, für die im vollen Sinne des Wortes religiöse

(vgl. Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief etc., Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. 14. Bd. 1893, S. 70). Schultze glaubt demnach die Bärtigkeit des adorierenden Kaisers in dem Mosaik auf eine spätere Restaurierung zurückführen, den Ursprung des Ganzen aber zur Zeit Justinians I. festhalten zu können. Dagegen spricht jedoch zunächst, dass auch nach Schultze die übrigen Mosaiken der Hagia Sophia „wohl ausnahmslos nach unten die Grenze des christl. Altertums" überschreiten. Bes. wichtig aber ist, dass der E. unmöglich für die altchr. Kunst in Anspruch genommen werden kann; denn der Umstand, dass die Zipfel seiner Tänie vom Kopfe wegflattern, einerseits, der zweite, dass der Stab in seiner L. kunstvoll gedreht ist (vgl. den Stab in der Hand des E. auf dem einen der beiden mittelalterlich-byzantin. Elfenbeintäfelchen in der Samml. Olivieri zu Pesaro, Garr. t. 447, 4, dazu SE, S. 185), andererseits sind der altchr. Engel-Ikonographie völlig fremd, zeugen also unwiderleglich für die von Springer (Grundzüge, 3. A., S. 143) und von Kraus bereits vermutete mittelalterliche Entstehung (frühestens 2. Hälfte des 9. Jahrh.) des Bildes. Da mithin der Kaiser zum mindesten restauriert sein müsste, da ausserdem der E. nur ein Werk aus der Zeit nach den Bilderstreitigkeiten sein kann, so wird man statt einer Restaurierung des Ganzen vielmehr anzunehmen haben, dass das Ganze in der 2. Periode der byzantin. Kunst überhaupt erst hergestellt worden ist. Auf keinen Fall wird man den E. mehr für die altchristl. Zeit beanspruchen dürfen. Dass übrigens sonst an den verschiedensten Stellen des justinianischen Baues unter Justinian selbst E., meist in repräsentativen Kompositionen, dargestellt waren, erfahren wir aus der Beschreibung des Paulus Silentiarius.

[1] S. o. S. 46 f. Möglich, dass die Inschrift einem liturgischen Gebete entnommen ist; bis jetzt konnte ich sie in einem solchen allerdings nicht finden.

Bedeutung, die ihm als dem grossen Fürsten und Heiligen zukam, der an den Pforten des Paradieses wacht und je nachdem Einlass gewährt oder verwehrt.

VI.

Dass der Ee. Michael aber auch schon in der altchristl. Kunst, wenn freilich erst in ihrem letzten Stadium und inmitten eines germanischen Volkes, als Beschützer des Königs erscheint, bezeugen langobardische Münzen aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrh. „Auf der Vorderseite der Münzen finden wir das bärtige Brustbild des Königs mit kreuzbesetztem Reichsapfel oder mit Kreuzszepter in der Rechten, beides Attribute, die auch auf byzantinischem Geld erscheinen. Auf der Rückseite verwandelt sich das Bild der Victoria in das des h. Ee. Michael, indem um die rohe geflügelte Figur statt der Legende ‚Victoria Augustorum‘ die Aufschrift SCS MIHIHL tritt“ [1]. Es ist im höchsten Masse wahrscheinlich, dass diese Verwandlung überhaupt erst eine That der Langobarden ist, da die Verbindung Michaels mit gekrönten Fürsten vorher niemals sich nachweisen lässt und da dieselbe einer besonderen Vorliebe der Germanen für den Ee. Michael entspricht [2].

VII.

Wie hier Michael, so tritt auf einer letzten hier zu nennenden Gruppe von Denkmälern ein anderer, sonst unbekannter E. Namens Arlaf oder Archaf besonders hervor. Es sind dies Amulette wohl asiatischer oder genauer syrischer Herkunft, die kaum vor dem 5. Jahrh. entstanden sind [3]. Auf denselben ist jener E. neben Salomon [4] genannt und dargestellt als der Verfolger des verhassten Uebels, welches in Gestalt einer zu Boden geworfenen, liegenden Frau zur Flucht aufgefordert wird. Die Darstellung ist äusserst roh, doch lässt sich erkennen, dass der beflügelte [5] E. mit Tunika und Pallium bekleidet ist.

---

[1] E. A. Stückelberg, Langobardische Plastik, Zürich 1896, S. 76.

[2] Vgl. Fr. Wiegand, Der Erzengel Michael, Stuttgart 1886, S. 24 ff.

[3] Revue des études gr. T. IV, 1891, S. 287 ff. (Sorlin Dorigny). T. V, 1892, S. 73 ff. (Schlumberger): Nr. 2. 3. S. o. S. 45.

[4] Vgl. H. J. Holtzmann, Nt. Theologie, I, S. 56: „Josephus (Ant. VIII, 2) erzählt, dass König Salomo Heilmittel gegen“ aussergewöhnl. „Krankheiten [Geisteszerrüttung, hartnäckige Lähmung, Aussatz, anhaltenden Blutfluss etc., Krankheiten, welche speziell dämonischer Wirkung zugeschrieben werden] erfunden habe.“

[5] Auch der E. des von Sorlin Dorigny (vgl. a. a. O. S. 290) veröffentlichten Amulets hat nach der Abb. nicht bloss den rechten, sondern beide Flügel: der linke ist gesenkt!

§ 19. Der Engel als Begleiter

I. Lots und seiner Familie;
II. Josephs, des Sohnes Jakobs;
III. der Eltern Jesu auf der Reise nach Bethlehem.

I.

Die 9. Tafel der W. G.[1] erzählt Sodoms Untergang[2]. In der oberen Abteilung des Bildes steht r. innerhalb der von hohen Festungstürmen unterbrochenen runden Umfassungsmauer der Stadt mit ihren drei kleinen Häusern Lot, n. l. gewandt, zwei Engeln gegenüber, denselben, welche nach dem Besuche bei Abraham im Haine Mamre von Jahwe sich getrennt hatten und zu Lot nach Sodom gegangen waren[3]. Wie von Lot, so ist auch von ihnen nur der Oberkörper sichtbar; der hintere hat die Hand erhoben, Lot auffordernd, mit seiner ganzen Familie die Stadt zu verlassen; „denn Jahwe will die Stadt verderben" wegen der Bosheit ihrer Bewohner[4]. Lot zögerte. „Da ergriffen die Männer ihn und sein Weib und seine beiden Töchter bei der Hand, weil Jahwe ihn verschonen wollte, und brachten ihn hinaus und liessen ihn draussen vor der Stadt." R. von der Stadt zieht Lot mit seiner aus sechs Köpfen bestehenden Familie hinweg, die beiden E. folgen; der eine ist rückwärts gewendet gegen die Stadt zu, der andere treibt die Wegziehenden zur eiligen Flucht an und mahnt sie, nicht umzusehen. Die E. haben Flügel, sind weiss gekleidet in Tunika mit Halbärmeln und Pallium und tragen ziemlich langes Haar, das durch die Tänie zusammengehalten ist; nur ausserhalb der Stadt, beim Wegzuge, tragen die beiden E. auch den Stab.

II.

Während in der zuletzt behandelten Szene die beiden führenden Schutzengel auch in der Erzählung der Genesis eine hervorragende Rolle spielen, so dass der sie darstellende Miniator nur dem Texte selbst sich anschliesst, zeigt derselbe Codex in einem anderen Bilde[5] einen E., zwar wiederum als schützenden Begleiter, aber ohne dass der bibl. Text irgend eine Andeutung von seiner Gegenwart machte. Joseph nimmt Abschied von Vater[6] und Bruder. „Benjamin

---

[1] Garr. t. 114, 1. v. Hartel u. Wickhoff Taf. 9.

[2] Gen. 19 12–26.

[3] Gen. 19 1; s. o. S. 118.

[4] Ich erinnere hier daran, dass die Cottonbibel auch Gen. 19 10 (Garr. t. 125, 6) illustriert hatte, s. o. ebda.

[5] Garr. t. 119, 2. V. Hartel u. Wickhoff Taf. 30.

[6] Zu dem Lehnstuhle Jakobs vgl. SE, S. 38 u. ebda. Anm. 4.

begleitet Joseph eine Strecke weit. Unter Führung eines E. an der Heimatsgrenze (durch eine von einem Bande umschlungene Säule symbolisiert) angelangt, wendet sich Joseph zu Benjamin zurück, welcher klagend die Hände emporhebt“ [1]. Der E., ein beflügelter Jüngling, mit langer weisser Aermeltunika und mit einem über die l. Schulter geworfenen, ebenfalls weissen Gewandstücke bekleidet, ausserdem mit Sandalen an den Füssen und, wie Joseph, mit einem von der l. Hand gehaltenen kurzen, über die l. Schulter gelegten Stabe versehen [2], schreitet eiligen Schrittes n. r. voran, den Kopf gleich dem ihm anvertrauten Joseph nach diesem zurückwendend und mit der leicht erhobenen Rechten vorwärts weisend.

Die Parallele zu dieser Miniatur enthält eine byzantin. Elfenbeintafel des 10.—12. Jahrh. im Berliner Museum [3]; dieselbe zeigt den alten Jakob im Sessel, von dem sich Joseph verabschiedet; Joseph geht weg „under the guidance of an angel who holds a long wand. Benjamin seated near.“

Die Einführung des E. findet ihre genügende Erklärung in der allgemein verbreiteten Vorstellung, bietet zugleich ein neues sichtbares Zeugnis für diese Anschauung und ihre weite Verbreitung, dass nämlich jeder einzelne, zumal der Fromme, seinen Schutzengel habe, der ihm überall nahe ist [4]. Vielleicht darf hier speziell noch an eine Stelle des Test. Simeons [5] erinnert werden, wo es heisst, Gott habe seinen E. gesandt und den Joseph der Missgunst Simeons entrissen, indem ihn unser Bruder Juda an die Ismaeliten verkaufte. So findet sich also hier im weiteren Sinne die literarische Parallele zur Darst. der W. G. [6].

III.

Die Reise der Eltern Jesu nach Bethlehem scheint ein Sujet gewesen zu sein, welches der nt. Elfenbeinschnitzschule Ravennas zuerst ausschliesslich zu eigen war [7], bis es dann von der Lango-

---

[1] Springer, Die Genesisbilder S. 712 f. [50 f.].

[2] Von der Tänie, welche die E. der W. G. meist tragen, ist nichts zu sehen.

[3] Westwood S. 71 Nr. 162. Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildw. der christl. Epoche, bearb. von Wilh. Bode u. Hugo von Tschudi, Berlin 1888, Nr. 434 Taf. LV. Vgl. SE, S. 185 Anm. 4.

[4] Vgl. S. 30 ff.

[5] Sinker a. a. O. c. 2; vgl. insbes. auch S. 83 (Test. Jos.).

[6] In dem Test. des Gad (c. 2) und dem des Jos. (c. 1) ist es Gott selbst, der den Joseph dem Hasse seiner Brüder entzieht.

[7] Ueberhaupt beginnen hier recht eigentlich die selbständigen und ausführlicheren Schilderungen des Marienlebens in der Kunst.

bardenschule zu Monza aufgegriffen wurde. Vier Mal ist es bis jetzt auf den publizierten Denkmälern der altchristl. Kunst nachweisbar, davon drei Mal auf ravennatischen Werken der nämlichen Werkstätte, nur ein Mal ohne E., nämlich auf dem zweiten der Pariser Buchdeckel[1], hier jedoch offenbar nur wegen der beschränkten Raumverhältnisse. Zu dieser Vermutung berechtigt vor allem auch die Thatsache, dass in anderen Stücken die Pariser Evglientafeln durchaus übereinstimmen mit den Reliefs der Kathedra des Maximianus. Diese aber hat den E. in unserer Szene[2]. Maria sitzt verschleiert auf der Eselin; sie legt ihren r. Arm um den Hals des greisen Joseph, welcher r. neben ihr hergeht und sie mit seinem l. Arme umfasst[3]. Vorn auf der anderen Seite des Tieres, dasselbe am Zügel führend, schreitet der E. mit dem Zuge n. r., auf Maria zurückblickend, in der äusseren Erscheinung dem E. der Verk.[4] vollkommen gleich.

In der Darstellung auf dem Mariendeckel der Etschmiadzintafeln[5], welche in dem unteren der beiden Felder auf der r. Seite gegeben ist, hat der geleitende E. einen Genossen erhalten; das Schema ist im wesentlichen dasselbe wie auf der Kathedra; doch hält auf der Etschmiadzintafel Joseph mit der r. Hand ebenfalls ein Zügel. Auf der anderen Seite geht der E., nur mit dem Kopfe sichtbar. Der zweite E., der, wie jener, dichtes Haar und die Tänie um dasselbe trägt, kommt v. l. aus dem Htrgr.; er hält in der l. Hand einen Stab und wohl auch ein nachhängendes Zügel, ist mit Unter- und Obergewand bekleidet und legt seine r. Hand nach aussen zu geöffnet, anbetend und schützend zugleich, an die Brust.

Durchaus an das Schema der Tafel des ravennat. Bischofsstuhles hält sich die letzte der hier in Betracht kommenden Darstellungen, nämlich die auf der ehemals Mindener, jetzt Berliner Pyxis aus der Schule von Monza[6]. Vor allem verdient hier hervorgehoben zu

---

[1] Garr. t. 458, 2. Vgl. SE, S. 97 ff.

[2] Garr. t. 417, 3. Bez. der oberen Szene vgl. S. 135 f.

[3] „Die Komposition der Szene lehnt sich an ein antikes Vorbild: den trunken auf einem Esel reitenden und von einem Satyr unterstützten Silen.“ Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 46.

[4] S. o. S. 75.

[5] Strzygowski a. a. O. Taf. I, 2.

[6] Garr. t. 437, 4. Vgl. SE, S. 125 f. Ein in die Augen fallender Unterschied gegenüber der Darst. des Maximiansthrones besteht nur darin, dass 1. Maria im Gestus des Staunens die nach aussen geöffnete l. Hand erhebt, whd. sie auf der Tafel der Kathedra und ebenso auf der Etschmiadzintafel

werden, dass der die Eselin führende E.[1] im Gegensatze zu den beiden anderen E. der nämlichen Tafel keinen Stab hat: diese Thatsache erklärt sich aber sehr leicht aus den Raum- und Kompositionsverhältnissen.

Es erübrigt noch, zu sehen, ob die Gegenwart des E. bei den Eltern Jesu auf der Reise nach Bethlehem auf eine besondere literarische Angabe zurückgeht. Lc., der allein im NT von der Reise n. Bethl. zur Schätzung erzählt[2], weiss nichts von ihm, desgl. das Protev. Jac.[3]; doch sagt dieses, der Sohn Josephs habe die Eselin geführt und Joseph sei nachgefolgt. Aus dem Sohne Josephs hat nun das Ev. des Ps.-Mt.[4] einen E. gemacht, nicht aber so, dass derselbe von Anbeginn als Reisebegleiter zugegen ist, sondern er erscheint, als puer speciosus gekennzeichnet, unterwegs aus einem bes. Anlasse: Joseph hatte die Aussagen der Maria als verba superflua bezeichnet; da aber kommt der E. und nimmt dieselbe gegen die Vorwürfe in Schutz, sie zugleich geleitend bis zu der Höhle, in welcher Maria ihren Sohn gebar. Offenbar hat diese legendarische Erzählung das unmittelbare Motiv gegeben, den E. als Führer der auf das Gebot des Kaisers Augustus hin nach der Heimatsstadt reisenden Eltern Jesu mit darzustellen.

§ 20. Die Engel als Boten Jakobs an Esau.

Als Jakob aus Mesopotamien in seine Heimat zurückzog, sandte er an seinen Bruder Esau Boten voraus, die ihm seine Rückkehr melden und ihn günstig stimmen sollten. „Es kehrten aber die Boten zurück und meldeten“ Esaus Anzug „in Begleitung von 400 Mann“ [5]. Die LXX nun, die der Miniator der W. G. allein kannte und an deren Text er sich hielt, übersetzt מלאכים mit ἄγγελοι, und so sind es denn in dem Bilde, welches die Rückkehr der Boten erzählt[6], ganz naiv zwei „Engel“, welche dem Jakob[7] mitteilen, was sie gesehen[8].

dieselbe an den Schleier legt, und dass 2. Joseph mit seinem r. Arme den Fuss der Maria stützt, was in Ravenna nie geschieht.

[1] Im MA ist es, dem apokr. Evglienberichte entsprechend, Josephs Sohn, welcher die Eselin führt: vgl. SE, Taf. II, 1, dazu S. 29 Anm. 1.

[2] Lc. 2 1 ff. [3] c. 17. [4] c. 13 1. 2.

[5] Gen. 32 3–6 (nach LXX).

[6] Garr. t. 117, 1. V. Hartel-Wickhoff Taf. 21.

[7] Von dieser Szene an ist übrigens Jakob im Gegensatze zu den vorangehenden Bildern immer „alt, bärtig und in einen langen Mantel gehüllt, dargestellt“. Springer, Die Genesisbilder, S. 706 [44].

[8] In der unteren Hälfte des Bildes ist Gen. 3 7 geschildert.

Jakob steht vor einem Baume n. l. gewendet, mit ehrfurchtsvoll erhobenen Händen die himml. Boten zu empfangen. Die E. schreiten v. l. heran in halbem Profil n. r., die Rechte zu Jakob erhebend und ihre Kundschaft ausrichtend; sie tragen weisse, bläulich schattierte Kleider: Dalmatika und Pallium, Stäbe, Haarbinde und wohl auch Sandalen. Es handelt sich also nicht, wie Springer[1] die Darstellung auffasst, um die Absendung der E., sondern um ihre Rückkehr; das beweist der Gestus Jakobs und sein düsteres, betrübtes Gesicht, welches die Besorgnis über den anscheinend feindlichen Charakter des Herannahens seines Bruders ausdrückt; das beweist andererseits der Gestus der E., ausserdem das untere Bild, welches die unmittelbare Folge der durch die E. gebrachten Nachricht enthält[2].

§ 21. Prüfung der Jungfräulichkeit Mariä.

Die apokr. Evglien des Jac.[3] und des Mt.[4], letzteres in weit grösserer Ausführlichkeit und Ausmalung, erzählen, dass Maria und Joseph vor dem Hohenpriester zur Erprobung ihrer Unschuld das Fluchwasser trinken mussten. Aber die Priester und alles Volk überzeugten sich von ihrer Reinheit und Sündlosigkeit. Tunc omnes osculabantur eam [sc. Mariam] rogantes ut malis suspicionibus eorum daret indulgentiam. Et deduxerunt eam omnes populi et sacerdotes et omnes virgines cum exultatione et gaudio usque ad domum suam clamantes et dicentes: Sit nomen domini benedictum qui manifestavit sanctitatem tuam universae plebi Israel.

Nicht die Fluchwasserszene selbst, sondern diesen herrlichen Ausgang der Prüfung, welchen Ps.-Mt. berichtet, finden wir dargestellt auf dem Deckel des bekannten Syrakusaner Sarkophages zwischen der Verkündigung am Brunnen und der Inschrift-Tafel[5].

Die Fluchwasserszene selbst dagegen ist wiederholt auf Elfenbeinen der ravennat. Hauptschnitzschule zur Darst. gebracht[6], aber nur ein Mal unter Anwesenheit eines E. und zwar auf einer Tafel

---

[1] Springer a. a. O. S. 706 [44].

[2] So jetzt auch v. Hartel-Wickhoff a. a. O. S. 152.

[3] c. 15. 16. [4] c. 12.

[5] Garr. t. 365, 1a; s. o. S. 64 Anm. 1.

[6] Auf dem 2. Pariser Buchdeckel, dem 2. Etschmiadzindeckel, der Pyxis aus Kertsch (s. o. S. 76 Anm. 1). Von Ravenna kam der Typus nach Monza, wurde aber hier im Detail nicht unwesentlich variiert: vgl. die Prüfung der Jungfräulichkeit Mariä auf der Tafel der Gräfin Uwarow in Moskau (s. o. S. 248 Anm. 1).

der Kathedra des Maximianus[1]. Links von dem aus einem Felsen fliessenden Wasser steht der Hohepriester mit dem Szepter, dem Zeichen seiner Würde, vor dem Portale eines Gebäudes, die r. Hand zu der ihm gegenüberstehenden Maria im Redegestus erhebend und sie zum Trinken auffordernd. Maria fasst mit der l. Hand zur Beteuerung ihrer Unschuld an ihren jungfräulichen Schleier und hält auf der r. die Schale; hinter ihr erhöht, mit auf den Felsen vorgesetztem r. Beine erscheint der E.[2] im Viertelprofile n. l. zu Abiathar, dem Hohenpriester[3], gewendet, den er anredet und der Jungfräulichkeit des Weibes versichert. Er ist also, die Not der göttl. Jungfrau erkennend, v. o. ihr zu Hilfe herbeigeeilt; seine Gegenwart ist in den Apokr. nicht vermerkt, und da auch die parallelen Darstellungen ihn nicht zeigen, so kann er auf der Tafel der ravennat. Bischofskathedra nur als eine der Idee dieses Künstlers entsprungene Erweiterung der Szene aufgefasst werden: durch die Beifügung des E. wird dem Beschauer das gute Ende der Prüfung vor Augen geführt, Maria selbst als unter dem dauernden Schutze des E. stehend erwiesen.

§ 22. Verkündigung an die Hirten.

Aus der altchr. Kunst sind im ganzen sieben Denkmäler bekannt, wo der E. den Hirten auf dem Felde die Geburt Jesu verkündigt; es sind drei paläst. Oelfläschchen, eine in Mailand geschnitzte Elfenbeinpyxis des 7. Jahrh., eine Elfenbeintafel im South Kensington Museum zu London, ein Mosaikbild in Rom, endlich ein in Afrika gefundenes Marmorrelief.

Letzteres, von Delattre[4] in der Basilika zu Damons-el Karita entdeckt, ist „un haut relief de marbre blanc du plus beau travail", bis jetzt aber nicht nur nicht publiziert, sondern es harrt auch noch einer genaueren Beschreibung. Infolgedessen lässt sich über den Inhalt nur wiederholen, was Delattre angibt: „Il s'agit de l'apparition de l'ange aux bergers leur annonçant la grande nouvelle de

[1] Garr. t. 417, 2. — In der Darst. des Etschmiadzindeckels erscheint zw. Joseph und Maria ein bärtiger Kopf, nach Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 45, „der Situation entsprechend ein Zeuge". Er dient aber nur zur Füllung des Raumes, wie so oft auf dem Etschmiadzin-Diptychon. Jedenfalls ist es nicht etwa der E.

[2] Ganz ebenso gebildet und ausgestattet wie in der V. M., s. o. S. 75.

[3] Nicht Joseph, wie gewöhnlich gesagt wird!

[4] Vgl. Revue de l'art chr. 1889, S. 138; auch KGChK, S. 233.

la naissance du Sauveur", bezüglich der Entstehungszeit nur sagen, dass das Monument kaum vor dem 5. Jahrh. gemeisselt ist.

Was nun die drei Monzeser Oelampullen betrifft, so ist die Darstellung auf zweien[1] fast identisch. R. von der mit dem Christkinde thronenden Maria befinden sich drei Hirten; darüber steht der auf sie herabblickende nimbierte E., der, in Dalmatika und — wenigstens auf dem zweiten deutlich erkennbar — in Pallium gekleidet, in der l. Hand einen Stab hält und mit der r. nach dem über dem Haupte der Madonna leuchtenden Stern aus Bethlehem hindeutet, auf welchen von der anderen Seite ein zweiter E. die v. l. herankommenden Magier hinweist[2]. Etwas variiert ist die Szene dargestellt auf dem dritten Gefässe[3], insofern der E., welcher den Hirten die Geburt Jesu verkündet, mit dem anderen E. auf der l. Seite, der die Magier heranführt, den Stern über der mit Jesus auf dem Throne sitzenden Maria festhält; beide E. schweben quer oben in dem Segmente des Diskus, von den unter ihnen befindlichen Gruppen durch eine doppelreihige Inschrift:

+ ЄMMANOYHΛ
MЄΘHMωNOΘ̄C

getrennt; die zwei vorderen der aufrecht hintereinander stehenden Hirten erheben den Arm n. o. und machen den dritten auf die himml. Erscheinung aufmerksam[4].

In einem anderen Schema ist die gleiche Sache wiedergegeben auf der Pyxis in Florenz[5], wenngleich auch hier die Verk. der Geb. Jesu an die Hirten mit der Huldigung der Magier zus.-gestellt ist. Während letztere die l. Hälfte der Reliefflâche einnimmt, füllt jene die r. Hälfte. In voller Eile schreitet der E. v. r. zu den drei Hirten heran, ihnen die Botschaft von der Geburt des Heilandes bringend. Er trägt kurze Flügel, Tunika und Pallium, Sandalen, einen Stab in der L. und die Tänie um das Lockenhaar.

Aehnlich wie hier ist die Darstellung in dem Unterstücke der byzantin. Elfenbeintafel im South Kensington Museum zu London[6].

---

[1] Garr. t. 433, 7. 433, 9.

[2] S. o. S. 129.

[3] Garr. t. 434, 1.

[4] Bes. dieser Umstand verbietet es, die Art, wie die E. horizontal über dem Ganzen schweben, als eine rein dekorative Verwendung derselben aufzufassen: sie gehören mit den unter ihnen befindl. Gruppen zu einer bestimmten Szene zusammen.

[5] Garr. t. 437, 5. Vgl. SE, S. 79 ff.

[6] SE, Taf. V, dazu S. 178 ff.

Der E. schreitet n. r. zu den bei ihrer Herde befindlichen Hirten heran; sein Haupt ist von dem Nimbus umrahmt; Tunika und Pallium bilden seine Gewandung; die R.´streckt er im Redegestus aus, die L. hält den von drei kleinen Kugeln gekrönten Stab.

Horizontal schwebend und zwar n. r. gegen die Hirten auf dem Felde zu erscheint endlich der E. in dem Zyklus der zu Beginn des 8. Jahrh. geschaffenen Mosaiken im Oratorium der hl. Jungfrau in St. Peter[1].

Jedenfalls geht auch aus dieser nur in Zeichnung erhaltenen Darstellung hervor, dass die altchr. Kunst in ihren Darstellungen immer nur einen E. kennt, der den Hirten auf dem Felde erscheint, entsprechend den Worten des Lc. (2 9): καὶ ἄγγελος κυρίου ἐπέστη αὐτοῖς. Von der Menge des Himmelsheeres[2], das sich zu ihm gesellt, weiss sie noch nichts. So ist es auch noch in dem Mosaik der Kapelle Johanns VII. im alten St. Peter zu Rom aus dem 1. Jahrzehnte des 8. Jahrh., während sich später die Zahl der E. bedeutend vermehrt.

§ 23. Engel assistierend
I. Christo bei der Taufe;
II. Christo, dem barmherzigen Samariter.

I.

Die älteste Darst. der Taufe Christi findet sich in dem Zyklus christologischer Gemälde, welche die Decke des Kubikulums 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus[3] schmücken. Das Schema, welches hier im engsten Anschlusse an den bibl. Text[4] gebildet ist, nimmt die Sark.-skulptur auf. Die Komposition besteht also in der Regel aus Christus, dem Täufer, dem aus einem Felsklumpen herabstürzenden Wasser des Jordan und der auf Christi Haupt herabschwebenden Taube; in einigen Fällen[5] blickt ein Prophet, wahrscheinlich Jesaja, auf die Tauf handlung oder vielmehr auf Christus, „den Gegenstand seiner Prophetie“[6], zurück.

Mit den beiden musivischen Taufdarstellungen in den Kuppeln

---

[1] Garr. t. 279, 1; s. o. S. 76.

[2] Lc. 2 13; vgl. Ps.-Mt. c. 13 6, ausserdem Ev. inf. salv. c. 4.

[3] S. o. S. 62 Anm. 4.

[4] Lc. 3 21. 22.

[5] Garr. t. 351, 5 (Le Blant, Arles Pl. XV, 1. Strzygowski, Taufe Christi, Taf. I, 5; S. 5). t. 326, 1 (Strzygowski ebda. Taf. I, 6; S. 6). Garr. t. 403, 4 (Strzygowski ebda. Taf. I, 7; S. 6).

[6] Strzygowski ebda. S. 5. 7.

der beiden ravennat. Kirchen, des Baptisteriums der Orthodoxen (San Giovanni in fonte)[1] einerseits und des Baptisteriums der Arianer (Sta. Maria in Cosmedin)[2] andererseits, tritt insofern eine wesentliche Neuerung ein, als der Jordan, personifiziert, an dem Taufakte persönlich Anteil nimmt, freilich in verschiedener Weise. In dem um etwa hundert Jahre jüngeren Baptisterium der Arianer[3] ist die l. Hand des Jordan „wie erschreckt erhoben und der Kopf ehrfurchtsvoll etwas geneigt. Diese Bewegung erklärt sich deutlich aus der Psalterstelle: ‚Die Wasser sahen dich, o Gott, und ängstigten sich‘[4]; denn die ganze Haltung des Jordan drückt scheues Staunen aus“[5]. Statt dieses passiven Verhaltens ist der Flussgott in dem Bilde des Baptisteriums der Orthodoxen aktiv an dem Vorgange beteiligt: er hält für den Täufling das Tuch zum Abtrocknen bereit. Ihm ist hier dieselbe Aufgabe geworden, welche vom 6. Jahrh. an die E. ausüben, während der Jordan völlig zurücktritt.

Vielleicht das älteste bekannte Beispiel für die Darstellung der Taufe Christi mit assistierenden E. bietet eine in Konstantinopel gefundene und ebda. im K. Museum des Tschinili-Kiosk aufbewahrte, von Strzygowski publizierte marmorne Säulentrommel, die wohl der Zeit Justinians ihre Entstehung verdankt[6]. Hier stehen, dem auf der r. Seite befindlichen und über den Täufling den r. Arm erhebenden Täufer entsprechend, l. von Christus zwei E., zu deren Füssen aus den Resten die kleine Gestalt des Jordan erkennbar ist, und die selbst, in Chiton und Mantel gehüllt, mit Trockentüchern versehen sind, während ihre Köpfe fehlen.

Grosse Verwandtschaft bei einigen allerdings sehr bezeichnenden Unterschieden[7] gegenüber diesem Typus zeigt derjenige einer

[1] Garr. t. 226. 227. Strzygowski ebda. Taf. I, 14. — Das zu Anf. des 5. Jahrh. erbaute kathol. Baptisterium erhielt seinen Mosaikenschmuck unter dem Bischofe Neon (425—430), vgl. Richter a. a. O. S. 5. 9. Rahn a. a. O. S. 167 f.

[2] Garr. t. 241. Strzygowski ebda. S. 11, Taf. I, 15.

[3] Sta. Maria in Cosmedin, von Theodorich d. Gr. zu Ende des 5. oder Anf. des 6. Jahrh. erbaut, hat aber „doch wohl erst bei Restituierung an das kathol. Bekenntnis durch Bischof Agnellus die Darstellungen in der Kuppel empfangen. Es ist eine ziemlich genaue Kopie des 100 Jahre älteren Bildes im Baptisterium der Orthodoxen“. Ficker, Apostel S. 124.

[4] Ps. 77 (76) 17.

[5] Strzygowski ebda. S. 15.

[6] Strzygowski, Byz. Zeitschr. I, 1892, S. 575 ff. (Die altbyz. Plastik der Blütezeit), dazu Taf. II. SA, S. 331 Fig. 102. Strzygowski's Datierung „um 500“ (S. 584) scheint mir etwas zu früh. Auch Schultze weist das Denkmal dem 6. Jahrh. zu.

[7] Vgl. Strzygowski ebda. S. 583 f.

Tafel der Kathedra des Maximianus in Ravenna[1]. Der jugendliche, fast knabenhafte Christus steht etwas n. l. gegen den Täufer gewendet im Wasser, der ihm die r. Hand auf das Haupt legt. „Rechts neben den Füssen Christi wird der Rücken und Kopf des Jordan sichtbar, wie er, sich mit der l. Hand auf eine Vase stützend, davon zu eilen scheint. Er wendet den Kopf nach dem Erlöser zurück und macht mit der Rechten eine ängstliche Gebärde[2]. Ueber ihm zeigen sich die durch faltige Gewänder verhüllten Oberkörper zweier durch Flügel gekennzeichneter E. . . . Beide neigen demütig die Köpfchen zu dem Gottessohne nieder"[3]. Wie die E. der Kathedra überhaupt, tragen sie die Tänie um das dichte, lockige Haar; beide, nicht bloss der vordere, halten Trockentücher auf ihren mit denselben verdeckten Händen.

Aus der gleichen oder aus etwas späterer Zeit, in welcher der Bischofsstuhl zu Ravenna seinen Elfenbeinschmuck erhalten hat, sind noch vier Darstellungen der Taufe Christi mit assistierenden E. erhalten; sie unterscheiden sich aber von derjenigen des gen. Thronsessels dadurch, dass mit einer Ausnahme jedes Mal nur ein E. assistiert und dass auf allen der Jordan als Person verschwunden ist. Es sind vier Gegenstände der Kleinkunst, die hiebei in Betracht kommen. Voran steht das wiederholt erwähnte Oelfläschchen im Schatze zu Monza, das im Kreise der Hauptereignisse des Lebens Jesu auch ein kleines Rundbild mit seiner Taufe trägt[4]. L. von dem mit Kreuznimbus ausgezeichneten jugendlichen Christus, auf dessen Haupt wie in allen anderen Darst. die Taube herabfliegt, steht Johannes, dem Täufling die r. Hand auflegend, in kurzer Tunika und Pallium, ihm gegenüber der E., der mit der R. n. o. auf die Taube weist, auf der L. das Trockentuch darreicht; wie Johannes, so trägt auch er den einfachen Nimbus.

In der Gruppierung der Personen vollkommen gleich, nur dass

---

[1] Garr. t. 418, 2. Strzygowski, Taufe, Taf. II, 8; S. 15 f.

[2] Vgl. ausser der bereits angeführten Psalterstelle Ps. 114 (113) 3. 5. Bes. beachtenswert scheint mir auch eine den gen. Psalmstellen sich eng anschliessende Stelle Ephräms des Syrers (Hymni in festum epiphaniae XIV, 31; ed. Lamy T. I Col. 124), welcher den Täufer zu Christus sagen lässt: Aquae viderunt te et valde tremuerunt; viderunt te aquae et concussae sunt; spumat prae agitatione amnis et ego infirmus quomodo tibi baptismum conferre audeam. Es ist zweifellos, dass Ephräm bei dem Worte, das er dem Täufer über die sich ängstigenden Wasser in den Mund legt, durch jene Psalmworte unmittelbar beeinflusst ist.

[3] Strzygowski ebda. S. 15 f.

[4] Garr. t. 433, 8. Strzygowski ebda. Taf. II, 5.

statt des einen zwei E. dem Taufakte beiwohnen, ist die Szene gegeben auf dem Ringe in Palermo [1]. Die E. sind, wie in den anderen Darst., beflügelt, nimbiert und in weisse Gewänder gehüllt.

Dagegen bildet — ausnahmsweise — auf einer in Oberägypten gefundenen Bulle aus Horn [2], die wohl noch der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. angehört, eine kurze ärmellose Tunika des E. ganze Gewandung. Diese einzigartige Aermlichkeit in der Kleidung des E., dem auch der Nimbus fehlt, erklärt sich jedoch, wenn man die anderen Personen, den — hier unbärtigen — Täufer und Christus betrachtet: auch Johannes, der mit der r. Hand Christi Haupt berührt, trägt kurze Tunika, darüber allerdings noch ein, aber ganz schmales Pallium; noch weniger ist der seine Arme auf der Brust zusammenlegende Erlöser selbst bekleidet: er ist bis auf ein Lendentuch nackt. Nun ist freilich Johannes auch sonst nur spärlich bekleidet und Christus in der Regel gar nicht; gleichwohl ist in unserer Darst. die auffallend spärliche Tracht des E. ganz offenbar nur auf den Gedanken zurückzuführen, dass der Knecht nicht über seinen Meister sei, der Diener nicht über den Herrn. Der E. hält mit beiden Händen das Trockentuch [3] vor sich.

Das vierte Produkt der Kunstindustrie, um das es sich an dieser Stelle handelt, ist ein etwa in der Wende des 6. zum 7. Jahrh. fabriziertes Bleisiegel im christl. Museum des deutschen Campo Santo zu Rom [4], das auf der Rückseite mit der Darst. der Taufe Christi geschmückt ist. Zur R. des bärtigen [5] und mit Kreuznimbus ausgestatteten Erlösers, von dessen Figur wegen Mangels an Raum der untere Teil mit dem Wasser fehlt, steht, etwas höher, Johannes, von dem aber gleichfalls der untere Teil nicht gegeben ist und der, hier vollbekleidet, wiederum die R. über dem Haupte des Erlösers erhoben hat. „Der hl. Johannes ist ohne Nimbus, wie der E., der ihm gegenüber am anderen Ufer des Flusses der hl. Handlung beiwohnt. Auch dieser trägt lange Kleider und hält auf beiden Händen

---

[1] S. o. S. 69 Anm. 3.

[2] Forrer, Die frühchr. Altert., Taf. XI, 1. 2 u. S. 21.

[3] Hier kann nichts anderes gemeint sein. Wenn darum Richter, a. a. O. S. 10 Anm. 3, Rahn's Worte: „Das Handtuch zum Abtrocknen" mit einem Fragezeichen versieht, den Gestus des Jordan mit dem Tuche im Baptisterium der Orthodoxen ebenso „als Ausdruck des Gewährenlassens wie der Adoration" erklärend, so ist das Umgekehrte allein am Platze.

[4] RQS 1. Jahrg., 1887, Taf. IV, 4, dazu Kirsch ebda. S. 113 ff.

[5] Zum ersten Male ist Christus in der Darst. der Taufe bärtig in dem (syrischen) Codex des Rabulas (Garr. t. 130, 2. Strzygowski ebda. Taf. II, 9). Der E. fehlt hier!

entweder das Gewand des Erlösers oder, was wahrscheinlicher ist, das Tuch zum Abtrocknen, das ja ebenfalls bei der feierlichen Spendung des hl. Taufsakramentes durch Untertauchen in dieser Weise bereit gehalten wurde. Ueber dem Kopfe Christi endlich erscheint die Taube, in geradem Fluge niederschwebend"[1].

An die Darstellungen der zuletzt behandelten kunstgewerblichen Denkmäler reiht sich, einer etwas späteren Zeit angehörend, ein Fresko in dem besonders auch durch zwei Christusköpfe berühmten Cömeterium des Pontianus[2], das etwa um die Wende des 7. zum 8. Jahrh. entstanden sein mag und in welchem ebenfalls nur ein E. bei der Taufe Christi Ministrantendienste leistet. Der bärtige Christus, mit langem Haupthaar, steht bis über die Lenden nackt in dem durch zwei Felsen eingeschlossenen Wasser, an dem l. ein Hirsch trinkt. V. o. schwebt durch die Wolken der hl. Geist in Gestalt einer Taube auf Christus hernieder. Auf sein Haupt legt der in ein Fell und Sandalen gekleidete bärtige Täufer, ein Pedum, das wie ein Schilfrohr aussieht[3], in der L. haltend, die ausgestreckte R., während auf der anderen, l. Seite ein beflügelter E., dessen Unterkörper durch den vor ihm befindlichen Felsen[4] bedeckt ist, das Tuch zum Abtrocknen[5] bereit hält; er ist mit langer Dalmatika bekleidet und trägt, wie die beiden anderen Personen, den einfachen Nimbus.

In der gleichen Tracht und nimbiert, zugleich ebenfalls das Trockentuch haltend, erscheint der E. auch bei der Taufe Christi r. von diesem, dem Täufer gegenüber, in dem Mosaikbilde, welches neben anderen Szenen aus dem Leben Jesu das Oratorium der hl. Jungfrau in St. Peter schmückte[6].

Nur ein E., der assistiert, ist es endlich in dem Taufgemälde des Cömeteriums von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, das aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach der Mitte des 8. Jahrh. entstanden ist[7],

---

[1] Kirsch a. a. O. S. 114 f.

[2] Garr. t. 86, 3. Strzygowski a. a. O. Taf. II, 4. Rollfr a. a. O. Pl. XCVII. Die Datierung ist nicht bestimmt anzugeben.

[3] Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 14 Anm. 1.

[4] So nach der wohl genauesten Wiedergabe Roh. de Fleury's, L'Évangile Pl. XXXIII, 1. Strzygowski zeichnet und erklärt (S. 14) den Felsen als Wasser.

[5] „Bei Bottari, Agincourt und Garrucci wie eine Platte mit am Rande herabfallendem Zeuge gestaltet. Ersterer zeichnet auf die Platte ein U, Garrucci ein N. Bei Perret [Vol. III Pl. 52] und Fleury ist davon keine Spur." Strzygowski a. a. O. S. 14 Anm. 2.

[6] Garr. t. 279, 1. 280, 4. S. o. S. 190 u. Anm. 1.

[7] Vgl. V. Schultze, Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877, S. 6 f. Garr. t. 94, 3..

also schon mehr dem MA angehört; das bezeugt u. a. die Darst. der Taufe selbst. Der Taufhandlung wohnen zwei E. an; beide tragen Unter- und Obergewand; aber nur der rückwärtsstehende hält ein Tuch bereit, der vordere dagegen erhebt „beide Hände unter seinem Obergewande. Offenbar ahmt er damit die orientalische Sitte nach, die Hände zum Zeichen der Ergebenheit und Verehrung bedeckt zu halten. Er ist dabei nicht als der Taufhandlung assistierend, wie sein Gefährte, sondern als die sich in derselben offenbarende Gottheit anbetend gedacht“ [1]. So ist in dieser Darst. beides, das historische und das zeremonielle Moment vereinigt, während die späteren byzantin. Taufbilder die E. bald dienend, bald anbetend zeigen.

Wenn nun auch in der Folgezeit noch Fälle vorkommen, wo jeder E. fehlt [2], so sind dies doch höchst seltene Ausnahmen; in der Regel ist es so, dass bis zum 11. Jahrh. ein oder zwei E. ministrieren; „für die Zeit nach ca. 1100 ist bezeichnend die Dreizahl der E.“ [3], bis dann in den späteren Jahrhunderten die volle Freiheit des Künstlers wieder in ihre Rechte tritt. Dass freilich auch noch nach dem 11. Jahrh. die Darstellung mit zwei assistierenden E. vorkommt, beweist u. a. der Sanct Paulus- oder Epistel-Ambon in der Kathedrale der hl. Cäcilia zu Cagliari [4], der etwa um die Mitte des 13. Jahrh. entstanden ist [5].

Thatache ist nun, dass für die bei der Taufe Christi ministrierenden E. eine mit den Darstellungen sich vollständig deckende literarische Parallele, welche die Künstler d i r e k t in das Bild übertragen hätten, nicht existiert. Gleichwohl ist die Anwesenheit des E. bei der Taufhandlung und zwar bei jeder Taufe schon in sehr früher Zeit behauptet worden; kein Geringerer als Tert. hat es bereits ausgesprochen [6], dass es einen angelus baptismi gibt, der dem Taufwasser seine Heilkraft verleihe: (Igitur) medicatis quodammodo aquis p e r a n g e l i i n t e r v e n t u m et spiritus in aquis corporaliter diluitur et caro in eisdem spiritaliter mundatur. Tert.'s Annahme

[1] Strzygowski a. a. O. S. 18.

[2] Doch fällt die Elfenbeintafel der Bodleiana zu Oxford als moderne Fälschung weg, vgl. SE, S. 191 ff.

[3] Strzygowski a. a. O. S. 70.

[4] Vgl. J. de Laurière, Les ambons de la Cathédrale de Cagliari, im Bull. mon. 16e S., T. VIIIe, 1893, S. 219—243: S. 225.

[5] Vgl. auch das Relief in Carrière-St.-Denis (Roh. de Fleury, La messe, II, Pl. CXVII S. 45) aus der Mitte des 12. Jahrh., wo nur 1 Engel mit dem Trockentuche v. o. herabschwebt.

[6] Tert., De bapt. 4, ed. Oehler T. I S. 623.

war neu; denn er selbst bemerkt im folgenden[1]: Angelum aquis intervenire si novum videtur, exemplum futuri praecucurrit. Piscinam Bethsaidam angelus interveniens commovebat; auch hier gab der E. unter dem Beistande Gottes dem Wasser die Heilkraft. Non quod — so führt Tert. des näheren aus[2] — in aquis spiritum sanctum consequamur, sed in aqua emundati sub angelo spiritui sancto praeparamur . . . angelus baptismi arbiter superventuro spiritui sancto vias dirigit ablutione delictorum, quam fides impetrat obsignata in Patre et Filio et Spiritu Sancto. Den Bildern selbst aber kommt ausserordentlich nahe das Wort des Täufers bei Ephräm dem Syrer[3], da er sich scheut, Christum zu taufen. Ecce, sagt er zu dem Herrn, coelestes exercitus adstant et agmina angelorum adorant; porro commotio tremorque, Domine, obstant, ne ad te baptizandum accedam, und weiterhin[4] heisst es dann: bei der Taufe Christi stabant in silentio coelestia agmina; descendit sanctissimus sponsus in Jordanem. Hienach dient die Anwesenheit der Engelscharen bei der Taufe Christi nur der Anbetung und Verehrung, nur dem Zeremoniell als solchem; auf den Denkmälern kommt dies durch die Gegenwart des E. an sich, speziell durch die Verneigung und die Verhüllung der Hände auch mit zum Ausdrucke. Die Hauptaufgabe aber des E. bei der Taufe Christi besteht in den bildl. Darst. der altchr. Kunst darin, das Trockentuch bereit zu halten, also — was dasselbe ist — den Diakon zu ersetzen. Die E. sind eben in den Augen der Künstler und ihrer Zeit die dem Herrn naturgemäss zukommenden und seiner allein würdigen Diener[5].

Das bezeugt auch ein Bild, das zwar im ganzen einen anderen Inhalt hat, in Bezug auf den E. aber genau dasselbe besagt.

---

[1] c. 5, a. a. O. S. 625.

[2] c. 6, ebda. S. 625 f.

[3] Hymni in Festum Epiph. XIV, 21, ed. Lamy T. I Col. 120.

[4] Vgl. a. a. O. XIV, 48, Col. 128.

[5] Strzygowski betont, wie ich, zumal im Hinblick auf die angeführten Stellen, glaube, die Wirkung der ps.-dionys. Schriften bez. der Einführung der E. in die Darstellung der Taufe Christi viel zu stark. Diese Schriften sind ja selbst ein Produkt ihrer Zeit; sie sprechen nur — und hierin gehen sie über ihre Gegenwart hinaus — bestimmter und systematischer aus, was in der Zeitvorstellung lebt (vgl. auch o. S. 119 f.). Es ist zweifellos ein Irrtum, wenn Strzygowski meint, durch die Schriften des Areopagiten seien „die E. eigentlich erst in den christl. Himmel eingeführt" worden (S. 17); davon kann natürlich keine Rede sein. Dabei soll nicht geleugnet werden, dass sie für die spätere Zeit ein immer noch recht wirksamer Faktor waren. — Dagegen weist Strzygowski mit Recht darauf hin, dass die E. bei der Taufe Jesu in erster Linie die „seit der Ausbildung der Liturgie in der Arkandisziplin bei der Taufe assistierenden

II.

Der im März des Jahres 1879 von v. Gebhardt und Harnack zu Rossano, einer kleinen Stadt im Nordosten Kalabriens, dem Sitze eines Erzbistums, entdeckte Codex Rossanensis [1] enthält unter seinen 18 noch erhaltenen Miniaturen mit Darstellungen aus der nt. Geschichte eine Illustration der Parabel Jesu vom barmherzigen Samariter. Schon frühzeitig [2] deutete man den Samariter auf Christus, und als solchen zeigt ihn denn auch unser Bild in der Mitte des Blattes, zu einem am Boden liegenden nackten und mit Wunden bedeckten Menschen sich herabneigend. R. steht, n. l. gewandt, ein mit einfachem Nimbus versehener E., der, in Dalmatika und Pallium gehüllt, auf einem weissen Tuche, das seine Hände bedeckt, Christo eine goldene Weinschale darreicht. Er leistet hier dasselbe wie bei der Taufe: er fungiert als Christi Diener, als der dem Herrn der Geister zukommende und nachfolgende Diakon.

§ 24. Engel bei der Geburt Christi.

Die altchr. Kunst kennt nicht in dem Sinne die Anwesenheit von Engeln bei der Darst. der Geburt Christi, dass solche an oder über seiner Krippe stehen und ihn anbeten; diese Erweiterung der alten Komposition erfolgt erst in der ma. Kunst [3]. Man hat nun auf einigen altchr. Denkmälern in einer der Geburt Christi beigefügten Person einen E. sehen wollen, eine Deutung, die sich, abgesehen von dem Mangel an jeglicher Analogie in der altchr. Kunst, auch an sich als irrig erweist.

Diakonen" ersetzen sollen (S. 17. 70). — Ich möchte hier endlich auch darauf aufmerksam machen, dass Tert. mit seinen Nachfolgern auf die Vorstellung von der Gegenwart des E. bei der Taufe wohl durch die bekannte jüdische Vorstellung gekommen ist, wonach Elias, „der E. des Bundes" (Mal. 3 1), als der unsichtbare Zeuge neben dem sichtbaren, einem Mitgliede des jüdischen Volkes, jeder Beschneidung beiwohnt; sein Stuhl, der Eliasstuhl, fehlt bei keiner Beschneidung. Weit weniger scheint mir von Bedeutung, worauf SA, S. 331 Anm. 1, verweist, „dass in unserem Texte auf die Tauferzählung die Versuchung folgt, und diese Matth. 4 11 mit den Worten zu Ende erzählt wird: τότε ἀφίησιν αὐτὸν ὁ διάβολος καὶ ἰδοὺ ἄγγελοι προσῆλθον καὶ διηκόνουν αὐτῷ".

[1] Oskar v. Gebhardt u. Adolf Harnack, Evangeliorum Codex graec. purp. Rossanensis. Literis argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus etc., Leipz. 1880, Taf. XIII (Fol. 7[b]). — Der Codex ist kaum vor der Cottonbibel entstanden, gehört also wohl erst in die 2. Hälfte des 6. Jahrh.

[2] Bereits Iren.; andere Belegstellen bei v. Gebhardt u. Harnack a. a. O. S. XLI.

[3] Schmid a. a. O. S. 95 ff.

Auf einem Mailänder Sark.[1], dessen Reliefreihe l. mit der Geburt Christi beginnt, erblickt man r. über dem von korinthischen Säulen getragenen Strohdache, unter welchem das eingewickelte Kind auf einem Felsblocke liegt, den Oberkörper eines in Exomis gekleideten, jugendlich-bartlosen Mannes, der „die R. staunend erhebt. In der L. hält er, Garrucci zufolge, ein Beil“ [2]. Garrucci und de Rossi und andere erklären diese Figur für Joseph. Schmid [3] macht aber darauf aufmerksam, dass das Instrument in der l. Hand der betr. Person, welches, als Zimmermannsbeil gefasst, die Deutung auf Joseph verlangen würde, „überhaupt nur eine freie Ergänzung des Zeichners oder eines Sark.-restaurators zu sein“ scheint. „Ein Abguss im Berliner christl. Museum lässt nur einen Stumpf eines abgebrochenen Stabes erkennen, der weit eher eine Ergänzung als Pedum denn als Beil zulässt.“ Schmid hält darum mit Recht die Figur für den Hirten; denn nur so entspricht sie auch den verwandten Figuren. Damit ist auch bereits die Deutung als E. abgewiesen, welche Grimouärd de Saint-Laurent [4] aufgestellt hat, eine Deutung der fragl. Figur, die „bei einem Vergleiche derselben mit den analogen Figuren der übrigen Sark. unhaltbar ist“ [5]; ganz besonders spricht noch gegen die Deutung als E. die Thatsache, dass ein E. nie Beil, nie Pedum, nie Exomis [6] trägt. Mit absoluter Sicherheit dürfte demnach feststehen, dass die Auffassung der Person als E. unmöglich ist.

Fast ebenso sicher ist die Deutung zweier über der Krippe stehenden Personen als E. unrichtig auf einem Sark., der sich ursprünglich in St. Victor zu Marseille befand, jetzt aber verschollen ist. Le Blant [7] zitiert die in einem alten Briefe gegebene Beschreibung desselben; darnach seien dargestellt gewesen „l'enfant Jésus dans le berceau, . . les mages sans couronne, les anges en l'air et deux animaux en bas qui paissent“. Dazu bemerkt Le Blant: „Ces deux derniers détails ne se rencontrent sur aucune tombe des premiers âges chrétiens; à les tenir pour exacts, ils

[1] Garr. t. 315, 5; vgl. Schmid a. a. O. Kat. Nr. 7.

[2] Schmid a. a. O. S. 5.

[3] Schmid a. a. O. S. 6.

[4] Vgl. a. a. O. Vol. VI S. 392.

[5] Schmid a. a. O. S. 6 Anm. 1.

[6] Die einzige Ausnahme, die aber ikonographisch, insbes. für den Mail. Sark., kaum in Betracht kommen kann, s. o. S. 193. Jedenfalls genügt auch schon Beil und Pedum in der Hand der Figur, um ihre Erklärung als E. vollkommen unmöglich zu machen.

[7] Le Blant, La Gaule S. 47 Nr. 60.

devaient donc donner au marbre de Saint-Victor un prix tout particulier". Das Unikum, welches der Sark. böte, ist leicht durch die wohl allein richtige Annahme zu beseitigen, dass „der Erklärer hier (wie Grimouard de Saint-Laurent) die oben stehenden Hirten mit Engeln verwechselte" [1].

Grimouard de Saint-Laurent hat nun noch in einem dritten Falle einen E. gesehen, während die betr. Figur, wie mit aller Bestimmtheit gesagt werden kann, kein E. ist, sondern wohl als Joseph aufgefasst werden muss. Es handelt sich hiebei um ein kleines Bild des Codex syriacus in der Laurentiana zu Florenz [2], welches die Darstellung der Geburt Jesu enthält. L. über dem Kinde in der Krippe erscheint der Oberkörper eines nimbierten, unbärtigen [3] Mannes, „der die R. staunend erhebt und sich zu dem Kinde herabbeugt" [4]. In ihm den E. zu sehen ist schon darum unmöglich, weil die E. in dem Rabulacodex beflügelt sind.

So bleibt in der altchr. Kunst nur ein Beispiel, wo der E. innerhalb der Komposition der Geburt Christi erscheint. Dasselbe findet sich auf der früher Mindener, jetzt Berliner Pyxis aus der Schule von Monza [5]. Dieselbe zeigt als letzte ihrer drei Darstellungen [6] die Geburtsszene. An der Vorderseite der hoch aufgebauten Krippe mit dem Stern und dem Kinde, nach welchem r. und l. die mit dem Körper hinter der Krippe verschwindenden Ochs und Esel zurücksehen, kniet die Amme, die verdorrte R. mit der L. stützend. Sie ist n. r. gewendet, wo Maria, mit dem Körper im Viertelprofil n. l., mit dem Kopfe en face, an dem fast aufrecht stehenden Polster liegt, die r. Hand an den Schleier erhebend. V. r. kommt ein E. in Tunika und Pallium mit dem Kreuzstabe heran, den er auf der l. Schulter trägt; in der gesenkten r. Hand hält er einen Gegenstand, nach Hahn [7] „ein ganz besonders gestaltetes Räuchergefäss in länglicher Form, unten mit einem Fusse, um dasselbe hinstellen zu können"; Schmid [8] sagt ohne weiteres: „ein E., mit Räucherfass und Kreuz". Allein ein Blick auf die Verk.-szene lehrt, dass zwischen diesem angebl. Räucherfass und dem Spindel der Maria die allergrösste Aehnlichkeit besteht; man ist darum genötigt, das Gerät

---

[1] Schmid a. a. O. S. 6 Anm. *.
[2] Garr. t. 130, 2. Schmid a. a. O. S. 13 f. Nr. 21.
[3] Er ist nicht bärtig, wie Garr. zeichnet.
[4] Schmid a. a. O. S. 13 f.
[5] S. o. S. 74 Anm. 1.
[6] 1. Verk. an Maria, s. o. S. 74. 2. Reise n. Bethl., s. o. S. 185 f.
[7] Hahn a. a. O. S. 22.
[8] Schmid a. a. O. S. 39.

in der Hand des E. ebenfalls als Spindel zu fassen; wenn auch dieses in der Hand des E. etwas völlig Ungewöhnliches ist, so ist es doch noch verständlich: der Schnitzer wollte damit wohl andeuten, dass der in dieser letzten Szene auftretende E. der nämliche ist wie der, welcher der Jungfrau Maria die Geburt Jesu angekündigt, während sie mit Spinnen beschäftigt war [1].

Schmid [2] bezeichnet nun den E. als „Lückenbüsser", da ja solche „auf Pyxiden wie auf Sarkophagen nicht selten" seien. Allein an der Hand der apokr. Evglien ist derselbe, wie das Salomewunder überhaupt, ganz wohl berechtigt und darum durchaus nicht zur blossen Raumfüllung eingestellt.

Das Protev. (c. 20) erzählt, die Wehmutter Salome habe wegen ihres Unglaubens in betreff der Jungfräulichkeit der Maria ihre Hand im Feuer verbrannt. Auf ihre Reue hin trat zu ihr ein E. des Herrn und forderte sie auf, das Kindlein zu tragen; so würde sie gesund werden; beides geschieht. Wenn nun auch der Schnitzer sich an diesen Text nicht gehalten haben kann, weil auf unserem Bilde die Hand der Salome vertrocknet, nicht verbrennt, so ist doch der E. zugegen, welcher der Amme das Mittel zur Heilung ihrer Hand mitteilt. Ebenso ist es aber auch bei Ps.-Mt. (c. 13 4. 5) der E., welcher der ungläubigen und reuigen Amme erscheint und sie ermahnt, den Heiland, der sie selbst heilen werde, anzubeten. Salome gehorcht und ihre Hand wird wieder gesund; allein hier war dieselbe nicht verbrannt, sondern verdorrt.

Wenn mithin der E. in der Geburtsszene unseres Elfenbeinreliefs auftritt, so liegt gar kein Grund vor, ihn als blossen Lückenbüsser anzusehen; seine Anwesenheit ist auf Grund der apokr. Evglien durchaus begründet. Doch gilt dieselbe nicht zunächst dem neugeborenen Kinde oder der Maria, sondern der Salome, im letzten Grunde natürlich wieder der Maria und dem Kinde: der E. steht der Jungfrau zur Seite, wo sie verdächtigt ist, und das Kind selbst wird durch das Straf- und das darauffolgende, von ihm ausgehende Heilwunder als göttlicher Herkunft bestätigt. Von einer Anwesenheit des E. zum Zwecke der Anbetung kann allerdings keine Rede sein.

§ 25. Adam und Eva.

Bei dem Sündenfalle der Protoplasten, welcher in den alten Fresken durch Adam und Eva und den zwischen beiden stehenden Baum mit oder ohne Schlange repräsentiert ist, erscheint auf den Sark. wiederholt eine dritte Person,

---

[1] So auch Garr. VI S. 57. [2] Schmid a. a. O. S. 120.

zuweilen auch eine Mehrheit von Personen; ausserdem treten neben die ganze Gruppe des Falles noch drei andere Szenen, nämlich die Vertreibung, die Zuweisung und die Schöpfung.

In der letzten Komposition könnte, wie das in der Natur der Sache liegt, nur von einem repräsentativen Auftreten der E. die Rede sein; aber auch dieses kommt in der Schöpfungsszene während der altchr. Kunstära nie vor[1].

Ferner dürfte endgiltig feststehen, dass es unmöglich ist, in dem Jünglinge, der auf den Sark. durch Ueberreichung des Aehrenbündels an Adam und des Lammes an Eva den Protoplasten ihren neuen Lebensberuf zuweist, einen E. zu sehen; die durchgängige Identität mit dem Christustypus verlangt gebieterisch die Deutung auf Christus[2]. Erst das MA lässt an seiner Stelle den E. eintreten, so, wenn in den Pariser Miniaturen der Homilieen Gregors von Nazianz[3] der E. dem Adam eine Hacke überreicht, oder wenn in der Metrical Paraphrase Cädmons aus dem 10. Jahrh.[4] ein E. den Vertriebenen die erste Unterweisung in der Arbeit erteilt[5].

In der nämlichen Miniatur des Pseudocädmon vollzieht Gott-Vater selbst die Vertreibung. Dies entspricht völlig dem gewöhnlichen Brauche in der altchr. Sark.plastik; der bärtige Mann auf der r. oder l. Seite der Protoplasten, der auf mehreren Werken unmittelbar nach dem Falle erscheint[6] und die Stammeltern in Schrecken setzt oder durch Berühren der Schulter Adams oder Evas die Ausstossung vornimmt, ist — das lässt sich mit aller Bestimmtheit sagen — nicht der E., sondern Gott-Vater selbst. Dass die Deutung der bärtigen Figur als Gott-Vater die allein richtige ist, das bestätigt der bibl. Text: in dem Berichte über den Sündenfall und seine unmittelbaren Folgen ist nie von einem E. die Rede, sondern nur von Gott oder von Gott Jahwe und in der LXX von ὁ θεὸς oder von κύριος ὁ θεός.

An seiner Stelle erscheint dagegen durchweg Christus in einer neuen Szene, die in der Bibel selbst keinen Anhalt hat, der für ihre bildnerische Gestaltung hätte massgebend sein können: bei der Zuweisung; hier schöpfte der Künstler lediglich aus der allgemeinen Anschauung, nach welcher Christus in der Urgeschichte eine ganz wesentliche Rolle spielte.

So ist es denn auch mehrere Male Christus, welcher an Stelle Gottes bei dem Falle selbst zur Seite der Protoplasten auftritt[7]. Dies ist besonders deut-

---

[1] Bez. der angebl. E. in der Schöpfungsszene auf dem Sark. von S. Paolo f. l. m. in Rom s. u. Kap. II.

[2] Vgl. Ficker an versch. Stellen des Laterankataloges, S. 41. 129 u. ö. Zus.fassend namentlich Breymann a. a. O. S. 71—73.

[3] S. o. S. 147 Anm. 7.

[4] In der Bodleiana zu Oxford; vgl. Springer, Die Genesisbilder S. 670 [8].

[5] In Aelfric's angelsächs. Heptateuch in der Cottoniana (Claudius B. 4) aus dem 11. Jahrh. hilft ein E. Adam und Eva die Erde hacken, vgl. Springer, Die Genesisbilder S. 687 [25] Anm. 1.

[6] Garr. t. 312, 1. Le Blant, Arles S. 57 Nr. 54. Garr. t. 383, 5. t. 381, 5. RB 1871, S. 87. Garr. t. 318, 1; in diesem Sark. ist der Kopf neu, doch wohl mit Recht bärtig ergänzt, vgl. Breymann a. a. O. S. 58 ff. 73 f. 80.

[7] Garr. t. 366, 2. 372, 3. 381, 6 (auf dem Original ist der Kopf unbärtig!). Schwanken kann man bei dem Syrakusaner Sark. Garr. t. 365, 1: der Jüngling hinter Adam zeigt gar nichts von dem Christustypus; dies ist um so auf-

lich auf einem röm. Goldglase[1]: da steht an der Seite der Eva dieselbe Figur mit dem Wunderstabe, die auf dem gleichen Glase den Gichtbrüchigen heilt und den Lazarus erweckt. Infolgedessen ist es unmöglich, in ihr bei Adam und Eva den verjagenden E. zu sehen, da gerade durch die anderen Szenen seine Deutung als Christus unzweifelhaft gesichert ist[2].

So bleibt im Rahmen der altchristl. Kunst kein Beispiel übrig, welches den E. mit den Protoplasten zusammenbringt[3]. Denn auch die Reliefs der beiden zusammengehörigen oström. Elfenbeintäfelchen aus Pesaro[4], deren eines die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese veranschaulicht, gehören zweifellos bereits der mittelbyzantinischen Kunstperiode an, wie die Bärtigkeit Adams und vor allem die gänzlich neue Gestaltung der Komposition, die sich in dieser Weise nur wieder in ma. Werken findet, ohne weiteres deutlich bezeugen. Das Ganze ist in drei Arkaden gegliedert; in der vordersten geht Eva, in der mittleren Adam, beide nackt mit gebeugtem Körper und scheu rückwärtsblickend; Adam ist, wie bereits bemerkt, bärtig und trägt überdies — in der altchristl. Kunst gleichfalls unerhört — eine zweizinkige Hacke auf der r. Schulter. Ihm folgt eiligen Schrittes der E., in Tunika, Pallium und Sandalen gekleidet; sein in den Hals herabfallendes Haar ist künstlich geordnet und gelockt, in der l. Hand trägt er einen langen gedrehten[5] Stab, die r. erhebt er im Redegestus gegen die beiden Vertriebenen.

Dass wir mit dieser Darst. im MA stehen, beweist endlich ein Blick in zwei karoling. Bilderbibeln. In der karoling. Bibel des brit. Museums „stösst der E. mit der R. Adam an der Schulter hinweg, während er mit der L. das Szepter hält"[6], und in der Vivianbibel (Bibel Karls des Kahlen) ist ebenfalls die Vertreibung aus dem Paradiese geschildert: „Ein E. mit kurzem Haare, in der Gewandung sonst Gott-Vater ähnlich, in der einen Hand einen langen Stab, der in einer Lilie endigt, haltend, berührt Adams Schulter und treibt ihn und Eva vor sich her"[7]; in den abendländ. Bildern schwingt der E. sonst, statt sie herauszustossen, in der Regel ein Schwert über die sündigen Protoplasten[8].

---

fälliger, als auf demselben Monumente Christus wiederholt und immer in scharfer Ausprägung gegeben ist; ihn für einen E. zu halten, ist durch die Analogieen ausgeschlossen. Da man aber den Jüngling auch nicht für Christus nehmen darf, so ist er wohl nichts anderes als eine Begleitfigur, wie sie auf dem gleichen Sark. mehrere Male wieder erscheint. Vgl. dagegen Breymann a. a. O. S. 81, welcher sie für Christus halten möchte.

[1] Garr. t. 171, 2.

[2] S. o. S. 91 f.

[3] Von der o. S. 164 ff. bespr. Miniatur der W. G. abgesehen.

[4] Garr. t. 447, 4. Vgl. SE, S. 185.

[5] Dazu s. o. S. 180 Anm. 4.

[6] Tikkanen a. a. O. S. 121.

[7] Springer, Genesisbilder S. 684.

[8] Vgl. Tikkanen a. a. O. S. 40.

2. Abschnitt. Zeremonielle Kompositionen.

§ 26. Die Engel als repräsentative Umgebung der Maria.

Das Konzil von Ephesus (431) hatte Maria feierlich als Mutter Gottes (θεοτόκος) anerkannt. Als solcher, als der Königin des Himmels, kommt ihr ein himml. Gefolge zu, um so mehr, als sie schon vor der Geburt ihres göttl. Sohnes, von ihrer Kindheit an, im engsten Verkehr mit E. gestanden. E. hatten sie fort und fort im Tempel besucht und gespeist [1], ja nach Ps.-Mt. [2] erhielt sie auch dann noch ihre Nahrung aus Engelhand, als sie den Tempel verlassen hatte und in Josephs Haus gekommen war. So erblicken wir denn auch auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore, dessen Bilderschmuck der „Gottesgebärerin“ gewidmet ist [3], in der Verk.-szene [4] hinter ihr zwei E., welche offenbar nur die Aufgabe haben, zum Ausdrucke ihrer himml. Würde die der Königin des Himmels zustehende Gefolgschaft zu repräsentieren. Der erste steht unmittelbar l. hinter Maria en face; er erhebt die r. Hand nach aussen geöffnet vor die Brust und dreht den Kopf n. l. zu seinem v. l. heranschreitenden Gefährten, der, zu ihm sprechend, die r. Hand emporhält; der Gestus der beiden E. gilt dem vor ihnen sich abspielenden geheimnisvollen Vorgange. Beide haben, wie sämtliche E. des Triumphbogens, ihren l. Arm unter dem Mantelüberschlag verdeckt, beide tragen, ebenso wie die übrigen E. des Mosaiks, Nimbus um das dichte und ziemlich lange Haar, Dalmatika, Pallium und Sandalen.

Die folgenden hieher gehörigen Darstellungen zeigen Maria durchweg mit dem Kinde thronend; zu beiden Seiten des Thrones stehen E., die hier also regelmässig im vollen Sinne des Wortes in rein zeremonieller Weise die der in erhabener Majestät thronen-

---

[1] Protev. Jac. 8 1. 13 2. 15 3. Ps.-Mt. 6 2. 3. 12 1. 2. Ev. de nat. Mar. 7.

[2] c. 10.

[3] „. . in dem durch Sixtus III. (432—440) für den Eingang von S. Maria Maggiore bestimmten [Titulus] (de Rossi, Inscr. Christ. II p. I, p. 71, n. 42) finden sich bewusste Anklänge an das durch Cölestin auf dem Konzil zu Ephesus i. J. 431 dem Nestorianismus gegenüber behauptete und festgesetzte Dogma, welches die Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in Christo betonte und der Maria das Prädikat der ‚Gottesgebärerin‘ zurückgab (vgl. RB, 1880/81, p. 44).“ Steinmann a. a. O. S. 27 Anm. 3.

[4] S. o. S. 64. In den anderen Szenen des Triumphbogens gilt die Anwesenheit der E. in erster Linie Christo selbst, s. u. § 27 (abgesehen natürlich von der Zachariasszene, s. o. S. 155 ff.).

den Königin zukommende Leibwache bilden. Sie ist gleich ihrem göttl. Sohne, dem Richter über Lebendige und Tote, unnahbar; nur die E. sind würdig und fähig, unmittelbar an ihrer wie an der Seite Christi zu stehen; ihnen liegt dabei die Pflicht ob, anzubeten und zu preisen, zugleich aber auch, alles Irdische von der unmittelbaren Berührung mit der Mutter des Herrn wie mit dem Herrn selbst fernzuhalten. Es ist klar, dass die stets sich steigernde Marienverehrung, zugleich die mit dem Fortschritte der altchr. Zeit alle künstlerische Gestaltung mehr und mehr bestimmende byzantinische Luft auf derartige repräsentative Bilder nur befruchtend wirken konnte.

Diesen Charakter des byzanitin. Hofzeremoniells tragen in ganz hervorragendem Masse die beiden Prozessionsreihen, welche sich auf den beiden Seitenwänden des Mittelschiffes von S. Apollinare nuovo zu Ravenna vom Eingange aus gegen die Apsis zubewegen[1]. Auf der Südseite, bei der pars virorum[2], ist es eine Reihe von 26 Männern, die von Westen her, wo die Stadt Ravenna und der Palast Theodorichs erscheinen, dem thronenden Christus entgegenschreiten, auf der Nordseite, bei der pars mulierum, ist es eine Reihe von 23[3] weiblichen Heiligen, die, jede mit einer Krone, geführt von den drei Magiern[4], aus der Hafenstadt Classis in langer Prozession der mit dem Kinde auf einer reichgezierten Kathedra thronenden Madonna nahen[5]. Rechts und links von ihr steht ein Engelpaar en face, den Kopf leicht zu Maria gewandt; die beiden äusseren E. sind jedoch in Stuck und Farbe ergänzt; die zwei vollständig erhaltenen tragen Aermeltunika, Pallium und Sandalen, in der l. Hand einen langen Stab; um das in den Nacken herabfallende Haar legt sich eine Tänie, ihr Haupt ist von dem Nimbus umleuchtet.

Es schliesst sich hier, aus der Zeit gegen bzw. um die Mitte

---

[1] S. o. S. 142 u. ebda. Anm. 4. Als Stifter der beiden Prozessionsreihen wird ausdrücklich der Erzbischof Agnellus (553—566) bezeichnet. Sie wurden also hergestellt, „nachdem der Kaiser Justinian die Erlaubnis erteilt hatte, die früher gothisch-arianischen Kirchen dem kathol. Kultus zu weihen". Richter a. a. O. S. 64.

[2] SA, S. 52 Anm. 3, bestreitet, wie mir scheint, mit Unrecht, „dass das südliche Seitenschiff den Männern, das nördliche den Frauen vorbehalten wurde", und meint: „Die Teilung muss nicht in der Längsrichtung, sondern in der Querrichtung gegangen sein."

[3] Nicht 24, wie Rahn a. a. O. S. 277 angibt.

[4] S. o. S. 123.

[5] Garr. t. 244, 1 (klein). t. 245, 3. 2. 1. t. 244, 3. 2 (gross). Photogr. Ricci's.

des 6. Jahrh. stammend, das Berliner Diptychon[1] an, dessen zweite Tafel in einer von einem Rundbogen überspannten Nische, in deren Zwickeln r. und l. oben die Personifikationen von Sonne und Mond erscheinen, die Madonna mit dem Kinde auf einem prächtigen Thronsessel zeigt, von zwei, den Kopf leicht ihr zuneigenden Engeln umgeben. Beide tragen den Chiton und ein Obergewand, welches auf der r. Schulter zusammengeknöpft ist, ausserdem eine Haarbinde, unter der das Haar in dichten Locken hervorquillt; die Unterkörper, ferner die l. Seite des l. stehenden und die r. Seite des r. stehenden E. sind nicht sichtbar. Letzterer hält in der l. Hand eine Kugel, deren Oberfläche durch zwei sich kreuzende Bänder geteilt ist[2], der E. zur R. der Maria hat seine r. Hand anbetend vor die Brust erhoben. Es ist wohl möglich, dass jener der Ee. Michael, dieser

[1] Garr. t. 451, 1. 2. Vgl. SE, S. 94 ff.

[2] Die beiden sich berührenden ╳, welche die Kugel umspannen, haben symbolische Bedeutung, die Form selbst bzw. deren letzte Grundlage stammt von Plato. Derselbe statuiert im Timäus die Weltseele als das Zentrum des Alls; aus seiner Schilderung, welche Plato von der Bildung dieser Weltseele gibt, folgt, „dass sie, selbst unkörperlich, der Körperwelt Bewegung gibt, alle Zahl- und Massverhältnisse in sich befasst, alle Gesetzmässigkeit und Harmonie der Welt erzeugt. Offenbar nun, um die zwei für die Betrachtung des Weltganzen unentbehrlichen Fundamentalkreise des Aequators, durch den die Bahn des Fixsternhimmels bestimmt erscheint, und der Ekliptik, durch die die Planetenbahnen bestimmt werden, als Erweisungen der vernünftigen Weltseele darzustellen, sagt er 36 BC, Gott habe sie der Länge nach in 2 Teile gespalten und, nachdem er die Mitte der einen Hälfte an die Mitte der anderen wie ein Chi gefügt, die so entstandenen Linien zu 2 Kreisen gebogen, die sich in 2 Punkten schneiden; und diesen beiden Kreisen entsprechen nun einerseits die Bewegung des Fixsternhimmels, andererseits die der 7 Planeten. Man sieht, dass die Vergleichung mit dem Chi namentlich zur Veranschaulichung des schiefen Winkels dienen soll, den die Axen des Aequators und der Ekliptik miteinander bilden“. Veil a. a. O. S. 89. Das Chi nun, das sich bei Plato aus einer mechanischen Konstruktion des Weltalls ergibt, wird von den Christen allegorisiert und als Kreuz bzw. Christus gefasst. Justin der Märtyrer erkennt in der „als liegendes Kreuz über das All sich ausbreitenden Weltseele . . den Logos Gottes wieder“. Veil a. a. O. Er meint (Apol. I c. 60), Plato habe die Beziehung zw. dem Logos und dem Kreuze dem A. T. entnommen. „Dies hat Platon gelesen, da er es aber nicht recht verstand und sich nicht das Bild eines stehenden, sondern das eines liegenden Kreuzes (╳) vorstellte, so kam er zu dem Ausspruch: Die dem ersten Gott zunächst kommende Kraft sei im All in Form eines ╳ ausgebreitet“ (nach Veil's musterhafter Uebers.). Nur der Allegorisierung — nach der Meinung Justin's natürlich: Richtigstellung — dessen, was Plato auf dem Wege seiner mechanisch-konstruktiven Welterklärung gefunden hatte, ist es zuzuschreiben, wenn die Kugel in der Hand des E. von 2 sich berührenden χ umspannt ist zur Versinnbildlichung des Logos, der über das durch die Kugel symbolisierte Weltall sich ausbreitet.

der Ee. Gabriel ist; diese bestimmte Benennung ist hier um so mehr berechtigt, weil der Ee. Michael auch sonst durch die Kugel ausgezeichnet ist [1].

Ganz die nämliche Komposition findet sich in den Mittelfeldern der beiden Marientafeln des ebenfalls in der nt. Schnitzschule Ravennas entstandenen Buchdeckels in Paris und des anderen in Etschmiadzin [2]. Die E. tragen auch hier Unter- und Obergewand, ferner die Binde um das wellige Haar, in der L. einen langen Stab, während sie die R. mit nach aussen gekehrter Innenfläche anbetend an die Brust erheben.

Etwa der zweiten Hälfte des 6., vielleicht auch erst dem Verlaufe des 7. Jahrh. verdankt ferner ein koptisches Marmorrelief in Luksor [3] sein Dasein, welches ebenfalls die Madonna zeigt, mit dem durch den Kreuznimbus ausgezeichneten Kinde auf einer Kathedra thronend und von zwei E. flankiert. Letztere, mit reichem Lockenhaare ausgestattet, sind der Madonna leicht zugewandt und haben ihre Flügel ausgespannt; den Arm neben Maria erheben sie und legen die Hand an den Oberarm derselben, in der anderen Hand halten sie den Stab.

Weiter kommt hier in Betracht ein Mosaik, das die Apsis des Domes von Parenzo in Istrien schmückt und aus der Zeit des Kaisers Konstantin IV. Pogonatus (668—685) stammt [4]. Maria, über deren Haupt die göttl. Hand mit einem Kranze aus den Wolken ragt, thront, mit dem Kinde auf dem Schosse, im Paradiese, welches durch aus dem Boden spriessende Blumen angedeutet ist. Zu beiden Seiten steht ein mit Nimbus und langem Stabe ausgestatteter E. in Tunika, Pallium und Sandalen; beide legen die r. Hand an die Brust und wenden den Kopf leicht von Maria weg n. l. bzw. n. r., von wo je drei Heilige mit Geschenken herantreten. So fungieren die E. hier als Hofstaat oder als Leibwächter, welche in ähnlicher Weise wie der E. bei der Huldigung der Magier zwischen der Himmelskönigin mit ihrem göttl. Kinde und den huldigenden Sterblichen vermitteln [5].

In der ma. Kunst wird die Zahl der die mit dem Kinde thro-

---

[1] S. o. S. 179. 180.

[2] S. o. S. 75 Anm. 3. 4.

[3] Mémoires publiés par les membres de la mission arch. franç. au Caire, T. IIIe: Al. Gayet, Les monuments coptes, Paris 1889, Pl. VII, Fig. 8, dazu S. 14.

[4] Garr. t. 276, 1. KGChK, S. 426: „Es wird um 684 fallen.“ Vgl. auch Mittelalterl. Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, her. von G. Heider, Rud. v. Eitelberger u. J. Hieser, 2 Bde., Stuttg. 1858. 1860, I, S. 95 ff.

[5] S. o. S. 120 ff.

nende Madonna umgebenden E., wo es möglich ist, oft in das Endlose vermehrt; als typisches Beispiel mag das Apsismosaik der Basilika S. Maria in Domnica zu Rom[1] (8.—9. Jahrh.) angeführt werden, auf dem eine unzählbare Engelschar („exercitus caelestes") v. r. und l. ehrfurchtsvoll gegen die Mutter Gottes mit dem Sohne sich verneigt.

§ 27. Die Engel als repräsentative Umgebung Christi

I. in „historischen" Darstellungen; II. in rein repräsentativen Darstellungen.

I.

Auf Sarkophagen geschieht es nicht selten, dass Christus bei seinen Wunderthaten von einer Anzahl halb oder ganz im Htrgr. stehender Begleitfiguren umgeben ist. Ihr Auftreten ist aber so unregelmässig, ihre Erscheinung eine so nebensächliche, ihre Behandlung eine so schwankende und verschiedenartige, dass man in ihnen nichts anderes sehen kann als Figuren, die, ganz nach Belieben verwendet, lediglich dem Zwecke der Raumfüllung, der Belebung leerer Flächen dienen. Keine andere Bedeutung haben darum auch die gleichen Figuren, welche auf vier röm. Sarkophagen[2] an der Seite des Herrn bei der Zuweisung erscheinen; das ergibt sich mit Evidenz bei dem Sark. von St. Paul vor den Mauern Roms und aus dem einen Lateransark., auf denen diese Hintergrundsköpfe überall eingemeisselt oder auch nur angedeutet sind, wo zwischen den Köpfen der Hauptpersonen eine Lücke sich bot.

So liefert auch für Christus der Mosaikschmuck von S. Maria Maggiore das erste Denkmal, auf welchem er, der Herr der Geister, als göttl. Majestät von einem aus E. bestehenden Gefolge umgeben ist. In der obersten Reihe r.[3] wird er von Maria auf dem Arme zum Tempel gebracht, von den Priestern, an ihrer Spitze Simeon, empfangen; vor ihm steht die Prophetin Hanna und l. neben dieser Joseph, zwischen beiden ein E. en face; zwei andere folgen der Madonna. Alle verbergen ehrfurchtsvoll den l. Arm unter dem Pallium und erheben anbetend die r. Hand vor die Brust[4]. Unser Bild enthält die genaue Illustration zu der Stelle des Evglm inf. salv.

---

[1] Garr. t. 293.

[2] Garr. t. 372, 3. 365, 2. 313, 4. 310, 1. Vgl. Breymann a. a. O. S. 74 f.

[3] Garr. t. 212, 2.

[4] Im übrigen ist die äussere Erscheinung aller E. des Triumphbogens von S. Maria Maggiore die gleiche.

(arab.)[1], welche Jesu am 40. Tage nach der Geburt erfolgte Darbringung im Tempel erzählt[2] und wo es im Anschlusse hieran weiter heisst[3]: Tum vidit illum senex . ., cum domina Maria virgo mater eius de eo laetabunda ulnis suis eum gestaret; circumdabant autem eum angeli instar circuli celebrantes, tamquam satellites regi adstantes. Simeon igitur propere ad dominam Mariam accessit . . . Hanna quoque prophetissa illi [caeremoniae] interfuit, et accessit deo gratias agens dominamque Mariam felicem praedicans.

Wie für die Darbringung im Tempel, so verwandte der Künstler auch für die Szene auf der zweiten Reihe des Triumphbogens l.[4] eine spezielle literarische Angabe, wenn er hinter dem Throne des ganz jugendlichen (zweijährigen) Christus vier E. Stellung nehmen liess; zwischen ihnen erscheint über dem Haupte Jesu der Stern, l. vom Throne sitzt Maria, r. sitzt ein zweites, verhülltes Weib. Wenn die Restauration richtig ist, so ist es die Amme, jene alte Hebräerin, welche nach dem Berichte des arab. Kindheitsevglms (c. 2. 3) gelobte, ihr Leben lang das Kindlein zu pflegen. De Waal[5] macht aber darauf aufmerksam, dass in der Zeichnung Ciampini's[6] r. vom Throne Jesu eine männliche Figur stehe, neben welcher der Arm des dritten, jetzt gänzlich fehlenden Magiers sichtbar ist. Dass ursprünglich drei Magier v. r. mit ihren Geschenken herankamen, ist zweifellos[7], und so scheint Ciampini auch bei der viel umstrittenen Frauenfigur das Ursprüngliche gesehen zu haben, wenn er, was ja auch das Nächstliegende und den übrigen Szenen Entsprechende ist, an ihrer Stelle den Joseph wiedergibt[8].

Nun war die Ansicht, welche insbes. die Häretiker und die apokr. Schriftsteller, in unbewachten Augenblicken aber auch die orthodoxen Väter teilten, ausserordentlich weit verbreitet, dass die Magier nicht erst zwei Jahre nach der Geburt, sondern gleich in den zwei ersten Tagen des Lebens Jesu ihre Geschenke brachten[9].

---

[1] Nicht Ps.-Mt., wie RM bei der Beschreibung der Bilder unseres Triumphbogens Fol. 3b (Text) irrtümlicherweise angibt.

[2] c. 5. [3] c. 6.

[4] Garr. t. 213. Smith and Cheetham, A dictionary of christian antiquities, 2 Bde., London 1875. 1880, I, S. 84. Roh. de Fleury, L'Évangile, I, Pl. XXI.

[5] RQS 1. Jahrg., 1887, S. 274.

[6] Ciampini, Vet. Mon. Pitt. I S. 200, Tab. IL.

[7] Vgl. RM, ebda. Fol. 4a.

[8] Damit wäre allen Spekulationen über die — von de Rossi als Kirche aufgefasste — Frauengestalt ein Ende gemacht.

[9] Vgl. Bayet a. a. O. S. 464 ff. Die orthodoxen Väter hielten für die Anbetung der Magier am 2. Jahre des Lebens Jesu fest, weil seine Eltern mit

Ps.-Mt. (c. 13) berichtet aber: peperit masculum, quem circumdederunt angeli nascentem et natum adoraverunt dicentes: Gloria etc. Zwar erscheint Christus auf dem Mosaik als Knabe, wie die orthodoxen Väter wollen [1], und nicht mehr als neugeborenes Kind, aber gerade die anbetenden E. — eventuell auch die Amme — weisen darauf hin, dass der Künstler bei der Huldigung der Magier doch auch die Zeit bald nach der Geburt im Auge hat und so eigentlich beide Traditionen mit einander vermischt, eine Erscheinung, die bei der energischen Geltendmachung der einen und der weiten Verbreitung der anderen kaum wundernehmen kann.

In der gegenüberliegenden Darstellung [2], welche den Erfolg einer von Ps.-Mt. [3] erzählten apokr. Wunderszene in Aegypten illustriert, ist Christus mit seinen Eltern wiederum von E. begleitet, doch fehlt in diesem Falle eine spezielle literarische Angabe, aus der sich ihre Anwesenheit erklären liesse. Allein der Künstler handelte nur konsequent, wenn er auch in dieser Szene den himml. König mit einem himml. Gefolge umgab, um seine hohe Würde vor Augen zu führen. Bezieht doch auch der Hebr.-brief (1 6) auf ihn das ganz allgemein lautende Wort des AT: καὶ προσκυνησάτωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι θεοῦ. So dienen auch hier die E. demselben Interesse, das den ganzen Bilderzyklus beherrscht: der Verherrlichung Christi und — durch ihn — seiner Mutter, der θεοτόκος.

Der ganze Zyklus dieser Mosaiken gilt dem Triumphe der

ihm schon unmittelbar nach der Geburt hätten nach Aegypten fliehen müssen, whd. doch nach Lc. 2 22 Jesus von s. Eltern unbesorgt erst, „als die Tage ihrer Reinigung voll waren nach dem Gesetze Moses'", also nach dem 40. Tage, im Tempel dargestellt wurde und, was ausschlaggebend war, Herodes alle Kinder bis zu zwei Jahren töten liess (Mt. 2 16). Wie sehr aber die Tradition schwankte und wie leicht auch die orthodoxen Väter in apokryphes Fahrwasser gerieten, bezeugt die Haltung des Epiphanius, der in c. 51 9 seines antihäret. Werkes sich mit aller Entschiedenheit der orthodoxen Ansicht anschliesst, am Ende seines Werkes aber sich vergisst und der apokr. Anschauung folgt. Diese Thatsache beweist, wie weit verbreitet und tief gewurzelt letztere gewesen sein muss.

[1] Uebrigens lässt auch Ps.-Mt. (c. 16 1) die Magier transacto (vero) secundo anno kommen.

[2] Garr. t. 214. RQS 1. Jahrg., 1887, Taf. VIII—IX (farbig).

[3] c. 23 f. Beim Eintritt der Maria mit dem Kinde in den Tempel (capitolium) der ägypt. Stadt Sotinen (vgl. c. 22) stürzen sämtliche Götzenbilder zu Boden. (Eine ganz ähnliche Geschichte enthalten übrigens auch die Akten des Philippus in Hellas, s. Lipsius a. a. O. II, 2 S. 27.) Der dux dieser Stadt, Aphrodisius, kommt mit seinem ganzen Heere herbei zum Tempel. Wie er das Wunder sieht, glaubt er an die Gottheit Christi und betet das Kind an. — Diese Deutung des Bildes ist jetzt allgemein angenommen.

θεοτόκος und ihrem Sohne als dem θεός, dem der Welt zum Heile gesandten Gott und Könige des Himmels. Diesem Grundgedanken dient die Darst. der V. M., wo der Ee. Gabriel, der Abgesandte Gottes, der Jungfrau Maria die Geburt eines Sohnes anzeigt, dem sie den Namen Jesus geben soll. „Der wird gross sein und ein Sohn des Höchsten genannt werden, und Gott der Herr wird ihm geben den Thron seines Vaters David und er wird König sein über das ganze Haus Jakob in Ewigkeit, und seines Königreichs wird kein Ende sein.“ Wie hier im kanon. Evglm [1], so äussert sich der E. in allen apokr. Evglien, die überhaupt auf die Verk. eingehen [2].

Bei der Darstellung im Tempel preisen Simeon und Hanna Gott, dass nun das Heil der Menschen erschienen sei [3], und hier bei der Darbringung im Tempel sagt das arab. Kindheitsevglm ausdrücklich, dass Christus von einem Kreise feiernder E. umgeben war: tamquam satellites regi adstantes.

Die Anbetung der Magier bedeutet wieder nichts Geringeres als die Anerkennung Christi als des Herrn und Königs auch der Heidenwelt, ja als des dreieinigen Gottes. Um Jesus bei Pilatus zu verdächtigen, rufen die Juden, da nichts anderes fruchtet, demselben entgegen: . . οἱ μάγοι προσένεγκαν αὐτῷ ἀπὸ ἀνατολῶν δῶρα ὡς βασιλεῖ [4]. Gerade dieser höchste Rechtstitel, unter dessen Zeichen Jesus auf dem Triumphbogen durchweg erscheint, wird also von

---

[1] Lc. 1 31 ff.

[2] Vgl. u. a. auch Ephräm Syrus, Rede über die Verkl. Jesu c. 12: „Und wenn er nicht Gott war, wen nannte Gabriel Herr?“ Uebers. nach Zingerle a. a. O., I, S. 243.

[3] Lc. 2 29 ff. 38. Ev. inf. salv. c. 6.

[4] Ev. Nicod. I, c. 9 3. — Pars I (c. 1—16) des Evglm Nicodemi bei Tischendorf (S. 210—322 und 333—388) in doppelter griech. Recension und ausserdem in latein. Uebersetzung unter dem Titel: Acta (Gesta) Pilati oder ὑπομνήματα τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, „eine mit abenteuerlichen Zusätzen zu der ev. Darst. bereicherte Erzählung des Prozesses Jesu in protokollarischer Form“ (Holtzmann, Einl. S. 491). Pars II (c. 17—29 resp. 28 resp. 27), Evangelii Nicodemi pars altera sive descensus Christi ad inferos, bei Tischendorf in griech. Gestalt (S. 323—332) und zwei latein. Recensionen (S. 389—439), „ein durch die beiden von den Toten erweckten Söhne des Symeon erstatteter Bericht über das Erscheinen Christi in der Hölle (1. Petr. 3 19), in vorliegender Gestalt etwa 400, in der gnostischen Grundschrift vielleicht schon um 200—250 entstanden“ (Holtzmann a. a. O. S. 491). Dieser 2. Teil ist nach Inhalt und Anlage jünger als der 1. (vgl. Borberg a. a. O. S. 292), welcher etwa in der Mitte oder der 2. Hälfte des 4. Jahrh. abgefasst ist. — Fabricius und Thilo (S. 487—795) und darnach Borberg (S. 287—390) haben beide Teile noch miteinander verbunden, wie die beiden ziemlich heterogenen Teile auch im MA als ein Werk stark verbreitet und hoch angesehen waren.

den Juden zur Herbeiführung seiner Verurteilung ausgenützt. Ueberdies hatte sich besonders seit dem Beginne des 4. Jahrh. der Geschichte von der Huldigung der Magier, zumal bei Epiphaniaspredigten, die symbolische Deutung und die Spekulation bemächtigt[1], und seit Basilius von Cäsarea[2] liebte man es, in ihnen die Vertreter des Heidentums zu sehen, die gläubig die Wahrheit erkannt hätten, während die Juden im Unglauben und Irrtum verharrten[3]. Die Dichter weisen mit Emphase darauf hin, dass die dreierlei Geschenke die dreifache Natur Christi bezeugen[4].

Gerade dieser Nachdruck, der auf die dreifache Art der Geschenke gelegt ist, und der Schluss von denselben auf die dreifache Natur Christi ist herrschend geblieben. In allen seinen Sermonen, die von Epiphanias handeln, wiederholt Leo d. Gr. neben dem Hinweise auf den Glauben der Heiden und den Unglauben der Juden den Satz: Thus deo, myrrham homini, aurum offerunt regi[5]. Auf Grund dieser Anschauung ist es nicht mehr denkbar, dass etwa nur zwei oder auch vier Magier zur Darst. gebracht werden; ihre Dreizahl ist dogmatisch fixiert, indem die drei besonderen Geschenke[6] der in Christo vereinigten Trinität gelten.

Die Aufnahme der letzten hier in Betracht kommenden Szene, Aphrodisius mit seinen Mannen vor Christus, wurzelt in der gleichen Tendenz wie die übrigen Bilder. Aphrodisius bekennt ja unumwunden die Gottheit Christi, ein glänzender Zeuge der alles überragenden Herrlichkeit des himml. Herrn: Nisi hic deus esset deorum nostrorum, dii nostri coram eo in facies suas minime cecidissent.

So dienen denn auch die Jesum umgebenden E., wie die Einzelbilder selbst[7], in allen Szenen, nicht bloss in der Darbringung zum

[1] Vgl. Epiphan. adv. haer. c. 30.

[2] Ὁμιλία εἰς τὴν ἁγίαν τοῦ Χριστοῦ γέννησιν, ed. Garnier t. I, 1723, S. 595.

[3] Vgl. die ähnliche Gegenüberstellung in der Rede der Maria auf der Reise n. Bethl. bei Ps.-Mt. c. 13, s. o. S. 186.

[4] Prud., Cathem. XII. Hymnus epiph. v. 65—72. S. auch sein Dittochaeon XXVII v. 105 ff., magorum munera, ed. Dressel S. 479. Vgl. ferner Juvencus, Evang. Hist. l. I v. 284 ff. (ed. Migne, Patrol. lat. Vol. 19 S. 98 f.).

[5] Sermo XXXI ed. Ballerini S. 113; sermo XXXIII S. 119; sermo XXXVI S. 133.

[6] Die Mönche des Athosklosters St. Paul leben in dem beneidenswert glücklichen Wahn, die der Dreieinigkeit von den hl. drei Königen dargebrachten Geschenke in Besitz zu haben. Vgl. Didron, Manuel d'iconogr. chrét. S. 159 Anm., zitiert von Bayet, Mission a. a. O. S. 469 Anm. 4.

[7] Es ist übrigens merkwürdig: gerade hier in dem Zyklus des Triumphbogens von S. Maria Maggiore, wo man die ganz bestimmte, ausgesprochene Absicht hat, dem orthodoxen, allein zu Recht bestehenden Glauben, der soeben

Tempel, dem einen Zwecke, Christi Herrlichkeit zu repräsentieren, als Gefolge des himml. Königs, tamquam satellites regi adstantes. zu fungieren.

---

gegen die Ketzer zu Anerkennung und Sieg gelangt ist, ein dauerndes, glänzendes Denkmal zu setzen, gerade hier sind bis auf die Verk. an Zach. alle Hauptszenen, auch die V. M. — die beiden untersten Bilder in den Zwickeln l. und r., die Schafe vor Jerusalem und die Magier vor Herodes, kommen kaum in Betracht —, von dem Gifte der apokr., also ketzerischen Evglien infiziert, ja z. T voll und ganz aus ihnen geschöpft. Welch eine Macht müssen die Apokr. im Volke gewesen sein! Wie unausrottbar mussten sie im allgemeinen Bewusstsein gewurzelt sein, wie ausschliesslich dasselbe in Bezug auf das Leben der θεοτόκος und ihres göttlichen Sohnes beherrscht haben! Wie vollständig und unverkürzt müssen sie als die allein massgebende Quelle der ev. Geschichte die Gedanken und Herzen aller Glieder der Christenheit in Beschlag genommen haben, wenn in der Kirche, die mit vielen anderen der Gottesgebärerin und damit dem orthodoxen Glauben geweiht war, dieser Glaube nur mit den von den apokr. Evglien gegebenen Erzählungen, also mit ketzerischen Mitteln zur Darst. gebracht ist, wenn dies geschehen konnte in dem Rom, das auf den Ruhmestitel Anspruch macht, stets die treue Hüterin der Rechtgläubigkeit gewesen zu sein, das durch seine Bischöfe und Päpste fort und fort alle apokr. Produkte verdammte, das sich rühmt, die Wiege eines decretum Gelasianum zu sein!

Die Aufnahme der Aphrodisiusgesch. in den Bilderzyklus des Triumphbogens ist nun aber auch literargeschichtlich von Wichtigkeit. Dieselbe ist nämlich nur dem Evglm des Ps.-Mt. bekannt, eine Thatsache, welche beweist, dass wenigstens dieses von ihm berichtete Stück in der Tradition zu Anfang des 5. Jahrh. bekannt gewesen sein muss, wenn es nicht, was das wahrscheinlichste ist, in der gen. Zeit schon schriftlich fixiert vorlag. Aber wir können den Ursprung des von Ps.-Mt. verarbeiteten Sagenmateriales und damit die Entstehung des Ps.-Mt. selbst noch weiter zurückverfolgen. Wir haben gesehen, dass auf dem Syrakusaner Sark.deckel die Fluchwasserszene bzw. das, was bei Ps.-Mt. unmittelbar sich anschliesst, die feierliche Heimgeleitung der Maria und die Anerkennung ihrer Reinheit durch das Volk, zur Darst. gebracht ist (s. o. S. 187 u. ebda. Anm. 5); der Deckel aber stammt spätestens aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh.

Ferner ist es wieder Ps.-Mt., welcher c. 14 erzählt, dass Ochs und Esel Jesum anbeteten (whd. weder Lc. und, noch weniger, das Protev. die Tiere erwähnen). Ochs und Esel erscheinen aber schon auf einer i. J. 343 verfertigten Grabplatte des lateranensischen Museums (Garr. t. 398, 8. De Rossi, Inscr. crist. urbis Romae I Nr. 73 S. 51; vgl. de Waal, RQS 1. Jahrg., 1887, S. 176; s. o. S. 7; weitere Lit. bei Schmid a. a. O. S. 2 Nr. 2).

Endlich ist zu beachten, dass bereits auf dem Mailänder Sark.deckel, der wiederum spätestens der 2. Hälfte des 4. Jahrh. angehört, ein E. die Magier zu dem Christkinde führt (s. o. S. 120 ff.). Nun lässt aber, wie wir gesehen, erst das arab. Kindheitsevglm den E. als Führer der Magier auftreten, whd. Ps.-Mt. nur die Vorstufe zu dieser letzten Entwickelung repräsentiert.

Alle diese bestimmt oder annähernd bestimmt datierten Denkmäler ergeben also in Bezug auf die Entstehungszeit des Evglms des Ps.-Mt. das unzweifelhafte Resultat, dass dasselbe vor der Mitte

Wie auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore als Gefolge des Königs, so erscheinen die Engel in einem Bilde von

des 4. Jahrh. bereits bekannt gewesen sein muss, also spätestens in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrh. abgefasst sein kann. Es ist mithin unrichtig, wenn Tischend., Evang. apocr. Prol. S. XV sq., Lipsius a. a. O., I, S. 106, Schmid a. a. O. S. 49. 72 den Ps-Mt. nicht vor dem Ende des 5. Jahrh. entstanden und gar erst im 6. Jahrh. im Abendlande verbreitet sein lassen. Dem wahren Sachverhalte um weniges näher kam Rob. Reinsch, Die Ps.-Evglien von Jesu und Marias Kindheit in der roman. u. german. Lit., Halle 1879, wenn er (S. 6) die Entstehungszeit des Ps.-Mt. kurz nach der Mitte des 5. Jahrh. verlegt. Seine Begründung freilich, die er gibt: „da in demselben Maria als Vorbild klösterlichen Lebens hingestellt und ihr asketisches Leben im Tempel sowie ihre Jungfräulichkeit gepriesen und empfohlen wird“, ist zu allgemein, jedenfalls für die bestimmte Datierung in das 5. Jahrh. an sich völlig belanglos.

Es bleibt allerdings die Möglichkeit offen, dass späterhin noch dies und jenes geändert oder auch eingefügt wurde. Doch dürfte das aus den bildnerischen Darstellungen abgeleitete Resultat bez. der Entstehungszeit des ganzen Ps.-Mt., von etwaigen unwesentlichen Aenderungen oder Einschüben, wie bemerkt, abgesehen, um so fester stehen, als es eben nicht nur 1, sondern, wenn wir die auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore gegebene Aphrodisiusszene mitzählen, 4 Darstellungen sind, welche in Betracht kommen, und als diese 4 Darstellungen auf die verschiedensten Orte des ganzen Evglms sich verteilt finden.

Erst später also, d. h. nach der Abfassung des Ps.-Mt., hält Prudentius in dem 11. Hymnus des Cath. auf die Geburt des Herrn den ungläubigen Juden den Glauben der Tiere entgegen, welche den neugeborenen König in der Krippe anbeten, wenn er singt (ed. Dressel S. 69 v. 77 ff, dazu v. 85 ff.):

O sancta praesepis tui,
aeterne rex, cunabula,
populisque per seclum sacra
mutis et ipsis credita
Adorat haec brutum pecus.

Erst nach der Entstehung des Ps.-Mt. ist es also auch, wenn auch bei Ephräm Syrus (Hymni in fest. epiph. XV, 40 ff., ed. Lamy T. I Col. 141 f.) den Magiern in der Gestalt des Sternes der E. erscheint: Angelus igitur de quo loquaris, entgegnen sie der Maria, ipse est qui venit sub forma stellae et apparuit nobis atque nuntiavit Puerum tuum sideribus maiorem atque gloriosiorem fore. Und gleich nachher (45): Angelus ille nobis sub specie sideris nuntiavit Dominum coeli natum esse etc. — Lamy (a. a. O. Col. 139 f. Anm. 1) verweist ferner auf Chrysost., Hom. VI in Matth., welcher lehrt: stellam hanc non e numero esse aliarum stellarum, sed invisibilem quandam virtutem quae stellae speciem prae se ferebat.

Die Vorstellung also von dem in der Gestalt des Sternes die hl. Könige führenden E. war ziemlich verbreitet, allein am frühesten findet sie sich, wie wir jetzt sagen können, in der apokr. Lit.; von hier ist sie offenbar entnommen und durch das apokr. Evglm bekannt geworden.

Damit fällt aber auch ein Licht auf die Entstehungszeit des arab. Kind-

S. Apollinare nuovo zu Ravenna als verherrlichende und anbetende Umgebung Christi des Richters. Das vierte der dreizehn Bilder in der oberen Reihe der Nordseite[1] zeigt die Scheidung der Böcke von den Schafen. Christus, unbärtig und mit Kreuznimbus ausgestattet, sitzt halbstehend auf einem Rasenhügel. L. von ihm steht ein E. mit langherabfallendem Haare, das Haupt von dem Nimbus umrahmt, wie Christus in Dalmatika und Pallium gehüllt. Seine L. ist von dem Mantel verdeckt, seine R. mit nach aussen gekehrter Innenseite der Hand an die Brust gelegt. Etwas weiter n. l. und mehr im Vordergrunde stehen drei Schafe neben einander, denen Christus einladend die r. Hand entgegenstreckt, während seine l., wie die der E., durch den Gewandüberschlag verdeckt ist. Zur L. Christi befinden sich drei Böcke, als solche an ihrem Barte erkennbar; hinter ihnen steht wieder ein E. neben Christus, der ebenso behandelt und ausgestattet ist wie jener, nur dass sein Haar ziemlich kurz ist.

Was wir hier vor uns haben, ist nicht ein universelles jüngstes Gericht — „die Vorstellung eines universalen Gerichtes“ hat überhaupt „in der altchr. Kunst keinen greifbaren Körper gewonnen“[2] —; es ist vielmehr eine Szene unter anderen aus dem Leben Jesu, komponiert auf grund von Mt. 25 31 ff.[3]: Ὅταν δὲ ἔλθῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντες οἱ ἄγγελοι μετ᾽ αὐτοῦ[4], τότε καθίσει ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ, καὶ συναχθήσονται ἔμπροσθεν αὐτοῦ πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἀφοριεῖ αὐτοὺς ἀπ᾽ ἀλλήλων, ὥσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐριφίων, καὶ στήσει τὰ μὲν πρόβατα ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ, τὰ δὲ ἐρίφια ἐξ εὐωνύμων.

heitsevglms. Dieses nennt ausdrücklich den E. als Führer der Magier, und als solcher erscheint der E. bereits auf dem Mailänder Sarkophage. Nehmen wir dazu, dass die Darbringung Jesu im Tempel auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore genau dem Berichte des arab. Kindheitsevglms entspricht, so lässt sich auch hier mit voller Sicherheit behaupten, dass das arab. Kindheitsevglm wenigstens mit einzelnen der ihm eigentümlichen Bestandteile mindestens bis in die Mitte des 4. Jahrh. zurückreicht.

[1] Garr. t. 248, 4. Vgl. SA, S. 211.

[2] Springer, Das jüngste Gericht, Repert. f. K.-W., VII, 1884, S. 377. Vgl. G. Voss, Das jüngste Gericht in d. bild. Kunst des frühen MA, Lpzg. 1884, S. 9. Ueber die Darstellungen des Endgerichtes vgl. ausserdem P. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berl. 1883. F. X. Kraus, Die Wandgem. in d. S. Georgskirche zu Oberzell auf d. Reichenau, Freib. i. Br. 1884, Text Abschn. VII S. 15—22.

[3] Ueber die vorhergehende Entwickelungsstufe desselben Schemas vgl. Voss a. a. O. S. 11.

[4] Cf. Justin. Mart. Apol. I, 52.

„Die Scheidung der Schafe von den Böcken, die uns Paulins Titulus für Fundi schildert und die, welche wir dem Bilderkreis von S. Apollinare nuovo in Ravenna eingereiht sehen, können" also „nicht als abgeschlossene Weltgerichtsbilder betrachtet werden" [1].

Auch das Mosaik an der Bogenfassade von S. Michele in Affricisco zu Ravenna [2] aus der Mitte des 6. Jahrh. ist weit mehr eine Verherrlichung des nach seinem Leiden triumphierenden Christus, der Gewalt hat zu richten über Lebendige und Tote, als eine Darst. des Endgerichtes selbst; Christi Triumph bildet den eigentl. Gegenstand der Darstellung, das Gericht tritt ihm gegenüber völlig zurück, die sieben Posaunenengel erinnern nur an dasselbe, wohl auch die beiden E. — wahrsch. Gabriel und Michael — unmittelbar neben dem thronenden Christus mit Schwamm und Lanze [3]; beide E. weisen mit der r. Hand auf Christus mit einer leichten Wendung des Kopfes n. l. bzw. n. r., von wo auf der einen Seite vier, auf der anderen drei E., in eine Posaune blasend, heranschreiten. Sämtliche E. tragen Dalmatika und Pallium sowie eine Haarbinde, doch sind die beiden Ee. durch den Nimbus vor den anderen noch besonders ausgezeichnet. Alle stehen in den Wolken, entsprechend der Angabe des Mt. c. 24 30. 31: . . πᾶσαι αἱ φυλαὶ τῆς γῆς . . ὄψονται τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ μετὰ δυνάμεως καὶ δόξης πολλῆς. καὶ ἀποστελεῖ τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ μετὰ σάλπιγγος φωνῆς μεγάλης, καὶ ἐπισυνάξουσιν τοὺς ἐκλεκτοὺς αὐτοῦ κ. τ. λ.

Als sachlich mit den beiden zuletzt bespr. Bildern verwandt

---

[1] Steinmann a. a. O. S. 132 Anm. 5.

[2] Garr. t. 267, 2. Die Mosaiken der Apsis und der Bogenfassade sind nur in einer Zeichnung und einer darnach hergestellten Photogr. (Ricci 208) zugänglich. Die Mosaiken liegen seit Jahrzehnten unausgepackt im Berliner Hofbaudepot. Die Kirche, deren Erbauung von Agnellus und einigen Inschriften einem Julianus Argentarius zugeschrieben wird, ist von dem Bischofe Maximianus i. J. 545 geweiht worden und wird gegenwärtig als Obstmagazin verwendet.

[3] Im MA ist die Beifügung der Marterwerkzeuge Christi bei dem jüngsten Gerichte ausserordentlich häufig. So steht z. B. in den Miniaturen des hortus deliciarum (12. Jahrh.) auf der r. Seite des auf einen Thron gestellten Kreuzes ein E. mit der Lanze, auf der l. ein zweiter mit dem Schwamm. So halten am Fürstenportale des Bamberger Domes E. zu Seiten Christi die Passionswerkzeuge. Christus zeigt in der Regel seine Handflächen mit den Wundmalen, z. B. am Strassburger Münster (Seitenportal rechts). Anderswo, z. B. an den Skulpturen von S. Trophime in Arles, erhebt er wie in S. Michele die eine Hand, die andere legt er auf ein Buch (vgl. Springer, Das jüngste Gericht, a. a. O. S. 393). Interessant ist, dass in S. Michele nicht Kreuz und Dornenkrone gegeben sind, whd. gerade diese beiden Martergeräte von der romanischen und noch mehr von der gotischen Kunst bevorzugt sind.

schliesst sich eine Gruppe von Darstellungen an, welche sämtlich, von leichten Varianten abgesehen, das gleiche Schema aufweisen: Christus zertritt die Höllentiere[1], r. und l. von ihm befindet sich je ein den Sieger über den Hades verherrlichender oder anbetender E. An erster Stelle sei genannt die wohl im 8. Jahrh. zu Byzanz geschnitzte Elfenbeintafel aus der Abtei Lorsch, die jetzt in der Vaticana bewahrt ist[2]. In der mittleren Arkade steht der unbärtige, durch Kreuznimbus ausgezeichnete Christus, mit einem Buche in der l. Hand, die r. im Redegestus erhebend, auf den Höllentieren, in den beiden Seitenarkaden, auf Christus zuschreitend, je ein E. Beide, unter denen man wohl wieder Michael und Gabriel dargestellt zu denken hat[3], wenn sie als solche auch nicht besonders gekennzeichnet sind, tragen Nimbus um das reichgelockte Haar, welches bei dem E. zur L. Christi noch mit der Tänie umbunden ist; beide tragen ferner Unter- und Obergewand, eine Rolle in der r. Hand und einen Stab in der l., der oben in einen aus vier kleeblattartig zusammengesetzten Kugelchen bestehenden Kopf endigt.

Auf einer ganzen Reihe von Lampen, die wohl ausnahmslos dem 6. Jahrh. angehören[4], stehen die E. nicht neben dem die Hölle besiegenden Christus, sondern sie schweben zu beiden Seiten, mit vorgestreckten Armen ihn anbetend, in der Luft. Es lässt sich bis jetzt nicht näher bestimmen, wo die betr. Lampen fabriziert sind, um so weniger, als sie sich in den allerverschiedensten Orten gefunden haben: so ein Exemplar in Arles[5], mehrere in Rom[6], ein Exemplar auf dem Posilipo bei Neapel[7], eine ähnliche Lampe in Constantine

---

[1] Nach Ps. 91 (90) 13: „Ueber Löwen und Ottern wirst du schreiten, junge Löwen und Drachen zertreten."

[2] Garr. t. 457, 2. Vgl. SE, S. 178 ff.

[3] Hen. 40 2. 8. 10 sind es vier Gesichter, welche den Ee. Michael, Gabriel, Raphael und Phanuel angehören und die den himml. Herrn umstehen. Wir haben mithin auch nach dieser Stelle in den vier E. zur Seite der Maria bzw. Christi die gen. vier Ee. zu erkennen, in den zwei bloss die beiden ersten.

[4] Nicht dem 5., wie RB 1890 S. 14 meint, schon um des öfter sich findenden Kreuznimbus Christi willen. KGChK, S. 108: 5.—6. Jahrh. Vgl. auch SA, S. 297.

[5] Forrer, Altertümer Taf. IV, 3.

[6] Garr. t. 473, 4. RB 1867, S. 12 Nr. 1 = Roller a. a. O. II Pl. XCI, 6. Ein drittes — der Fundort ist nicht angegeben, aber doch wohl römisches — Exemplar zeigte P. Bruzza in der Sitzung der Conferenze della società di cultori della crist. archeol. in Roma vom 8. I. 1882 (vgl. RB 1882, S. 165).

[7] RB 1874, S. 130.

(Afrika)[1], wieder mehrere in Karthago[2], eine in Numidien[3], andere sind aus Athen bekannt[4]. Die E. sind stets voll bekleidet, zuweilen, wie auf dem Exemplar aus Arles, auch mit dem Nimbus ausgestattet[5].

Eine andere Gruppe von Denkmälern mit unter sich gleichen Darstellungen reiht sich hier an. Fünf der paläst. Oelfläschchen zu Monza[6] zeigen nämlich den eben aufgefahrenen Christus als Triumphator auf dem himml. Throne, von einer Aureole umflossen; dieselbe wird von vier, nur einmal[7] — wegen der viel kleineren Raumverhältnisse — von zwei schwebenden E. getragen. Darunter stehen regelmässig die Zwölfe, in ihrer Mitte Maria. Die E. sind sämtlich nimbiert, ausser in dem einen Falle, wo nur zwei die Aureole halten: diesen fehlt der Nimbus; alle aber tragen Dalmatika und Pallium.

Dieselbe Darstellung und zwar in demselben Schema, wobei, wie auf einer der paläst. Ampullen, ebenfalls nur zwei E. die corona triumphalis tragen, von welcher die ganze Gruppe umschlossen ist, findet sich (ausser dem Einzuge Jesu) auch auf einem „rilievo di legno a forma di frontone esistente nella chiesa di Santa Maria (El Muallakah) al Cairo, il quale con grandissima probabilità è del sesto secolo“[9].

In allen diesen Darst. handelt es sich nicht etwa um den Akt der Himmelfahrt selbst, vielmehr ist sie schon geschehen, der verklärte Christus thront bereits in himml. Glorie[10], von Engeln, die ihn umschweben, in seiner Herrlichkeit erwiesen[11].

---

[1] Héron de Villefosse, Musée arch. I S. 113 f.

[2] Delattre in der Revue de l'art chrét., N. S., T. III (1892), S. 135 f. 4e S. T. IV (1893), S. 37 f. Nr. 903. Lampes chrét. de Carthage S. 61.

[3] RB 1890, S. 13.

[4] Vgl. Garr. VI S. 109 zu Nr. 4. RB 1882, S. 165 Anm.

[5] Wiederholt fehlen die E. auch, so auf einer karthag. Lampe: Roh. de Fleury, La messe VI Pl. 437, und einer zweiten in der Coll. Basilewsky. Catal. rais. S. 4 Nr. 23 (nicht abgeb.). — Die Heimat des Schemas selbst ist noch ebenso problematisch wie der Fabrikationsort der Lampen. Es findet sich übrigens auch auf dem bekannten ravennat. Sark. Garr. t. 344, 1. Man vgl. ferner die inhaltlich verwandte Darst. des Sark. von Gerona Garr. t. 374, 3.

[6] Garr. t. 433, 8. 10. 434, 2. 3. 435, 1.

[7] Garr. t. 433, 8. [8] Garr. t. 435, 1.

[9] J. J. Tikkanen, L'arte crist. ant. e la scienza moderna, Archivio stor. IV, 5, 1891, S. 376 ff.: S. 384 (Abb. fehlt). Das Monument ist zweifellos koptischen Ursprunges und bestätigt den wiederholt ausgesprochenen und auch schon anderwärts (vgl. SE, S. 143 ff., bes. S. 146 Anm. 2) betonten engen Zus.hang der kopt. mit der syro-paläst. Kunstübung.

[10] Diese Auffassung ergibt sich als allein richtig daraus, dass auf einem der Oelfläschchen (Garr. t. 434, 3) von dem thronenden Christus bereits die das Pfingstwunder andeutende Taube ausgeht.

[11] Nach Inhalt, Ort und Zeit gehört zu den eben bespr. Oelfläschchen ein

Ein zweites wahrsch. koptisches Kunstwerk, ein durch die Ausgrabungen in Oberägypten zu Tage gekommener Elfenbeinkamm des Museums zu Cairo [1], zeigt auf der einen Seite ebenfalls zwei E. in gleicher Aktion wie die zuletzt bespr. Monumente. Sie tragen einen Kranz, in welchem ein auf einem Esel (?) reitender Mann, also wohl der rein historische Vorgang des Einzuges Jesu in Jerusalem dargestellt ist.

Wieder anderen Inhaltes, aber doch auch an einen bestimmten Vorgang sich anlehnend bzw. ihn darstellend, ist endlich das Apsisbild von S. Vitale in Ravenna [2], in welchem wiederum E. als

---

noch nicht publiziertes Terrakottenmedaillon im Schatze der Kathedrale von Monza (s. o. S. 66 Anm. 4); es ist Fragment. „Le sujet reproduit un ange nimbé, les ailes au repos et les deux mains tendues à des hauteurs différentes, comme s'il soutenait une auréole; or, dans cette auréole, soulevée de l'autre côté par un second ange, devait être assis le Sauveur montant aux cieux. Les ampoules de plomb nous fournissent ce type, quoique plus complet." Barb. de Montault, Bull. Mon. 1883, S. 137.

Auch in der auf Tod und Auferstehung Christi (s. o. S. 144 Anm. 5) folgenden Miniatur des Rabula-Codex (Garr. t. 139, 2) ist das Schema gewahrt, welches die Oelfläschchen bei unserer Szene zeigen. Aber neue, höchst charakteristische Elemente sind hinzugekommen, andere umgestaltet. Unter den Jüngern befinden sich jetzt auch die beiden E., die nach der Apg. zu ihnen sprachen: „Ihr Galiläische Männer, was steht ihr und blickt gen Himmel? etc." (1 11). Christus sitzt nicht, sondern er steht in der Aureole. Dieselbe ist zu beiden Seiten nur von 2 E. oben gehalten, die beiden unteren verneigen sich mit Kronen vor dem Herrn. Das Bedeutsamste aber ist, dass die Aureole von einem vierköpfigen Flügelwesen getragen wird, an dessen beiden Seiten sich „je ein Rad" befindet bzw. zwei sich kreuzende Räder, „als wenn ein Rad innerhalb des anderen wäre" (die Darstellung schliesst sich eng an die Beschreibung der 4 Tiere Ezechiels an, c. 1 5 ff., vgl. c. 10 3 ff.). Die Bewahrung der Komposition im ganzen zeigt vielleicht, dass sich der Miniator dieses Blattes an die ursprüngliche Vorlage vom J. 586 angelehnt. Ist aber diese Anlehnung schon deswegen von geringem Werte, weil auch Monumente, die bestimmt nicht altchristlich sind, sondern dem 11., 12., 13. Jahrh. angehören, das gleiche Schema zeigen (cf. Bull. mon., 6e Sér., T. 8e, 1893, S. 230 ff.; vielleicht ist es gerade durch die paläst. Oelfläschchen u. dgl., möglichenfalls auch direkt, der ma. Kunst des Abendl. vermittelt worden), so beweisen die Abweichungen und Neuerungen sicher, dass er doch mindestens frei dem Originale gegenüberstand, ja „die orientalische Mischgestalt" des Cherub gehört zweifelsohne dem MA an. Diese Annahme wird dadurch unwiderleglich bestätigt, dass unser Bild, wie ein flüchtiger Blick schon lehrt, von derselben Hand herrührt wie dasjenige, welches die Kreuzigung und Auferstehung enthält; von diesem aber kann als ausgemacht gelten, dass es nicht das ursprüngl. Bild ist, sondern ein Produkt frühestens des 10. Jahrh. Aus derselben Zeit und von demselben Künstler stammt also auch das Blatt mit dem nach der Himmelfahrt triumphierenden Christus.

[1] Vgl. SE, S. 194 Anm. 5. [2] Garr. t. 258.

repräsentierende Umgebung Christi erscheinen. Der unbärtige Christus thront im Kreuznimbus auf der Weltkugel; darunter entquellen der Erde die vier Ströme des Paradieses, das noch weiter angedeutet ist durch allerlei Blumen, Blätter, Sträucher und Vögel, die n. r. und n. l. den Boden beleben. Zu beiden Seiten Christi steht je ein E. en face, gekleidet in Dalmatika, Pallium und Sandalen, ausgestattet mit Nimbus, der Tänie und einem Stabe. „Der E. zur L. vom Beschauer führt den Titelheiligen der Kirche dem Weltbeherrscher vor, welcher ihm eine Krone darreicht . . . Der E. auf der anderen Seite legt die Hand an die kleine Votivkirche, welche der Gründer der Kirche, ECLESIVS EPIS, zur göttl. Weihe präsentiert“[1]. Auch hier wieder sind die beiden E. wohl als Gabriel und Michael zu bezeichnen, wie sie in S. Michele zu Ravenna[2] ausdrücklich genannt sind. Im Bilde selbst, wo die Inschriften fehlen, fehlt freilich auch der absolut sichere Anhaltspunkt für die bestimmte Benennung; auch lässt sich, da keinen der E. ein ihm allein zukommendes Merkmal oder Attribut charakterisiert, nicht sagen, welcher Michael, welcher Gabriel ist, wenn es auch am nächsten liegt, in dem E. zur R. Christi den princeps angelorum, in dem zu seiner L. den Ee. Gabriel zu erkennen, wiederum entsprechend den Angaben in S. Michele.

II.

Auf der r. Seite des Mittelschiffes von S. Apollinare nuovo in Ravenna[3] ziehen im untersten Mosaikstreifen von Westen her aus der bei dem Eingange abgebildeten Stadt Ravenna und dem Palaste Theodorichs, entsprechend der Frauenprozession auf der Nordwand[4], 26 männliche Heilige, ursprünglich von dem jetzt zerstörten Märtyrer Stephanus geführt, dem thronenden, mit Kreuznimbus ausgestatteten und bärtigen Christus[5] entgegen, ihm eine Krone darbringend. R. und l. von Christus stehen, wie an der Seite seiner Mutter auf der gegenüberliegenden Wand, zwei Engelpaare; die unteren Extremitäten der beiden E. zur L. Christi sind zerstört. Die vier E. sind nicht bloss unter sich, sondern auch mit ihren vier die Maria umgebenden Gefährten bis zur Identität gleich dargestellt[6]: sie tragen

[1] Richter a. a. O. S. 90.

[2] Garr. t. 267, 2. S. auch o. S. 216 Anm. 3.

[3] Garr. t. 242, 1 (klein); t. 243, 3. 2. 1. 242, 3. 2 (gross). Photogr. Ricci's.

[4] S. o. S. 204.

[5] Ueber die an diesem Bilde vorgenommenen Restaurationen bzw. Verunstaltungen vgl. Richter a. a. O. S. 65.

[6] Man darf wohl in den vier E. die vier Repräsentanten der Klasse der

Dalmatika, Pallium, Sandalen, ausserdem einen Stab in der l. Hand, während sie die nach aussen offene r. in ehrfurchtsvoller Scheu und Anbetung an die Brust erhoben haben; um ihr langes Haar legt sich eine Binde, ihr Haupt umleuchtet der Glorienschein.

Die von Blumen bewachsene Aue, auf welcher sich beide Male die Züge bewegen, zeigt, dass wir uns im Paradiese befinden; hier triumphiert Maria und Christus, hier wird dem in feierlichstem Zeremoniell thronenden Könige und der Königin des Himmels von den Heiligen, die ihre Kronen darbieten, gehuldigt. In den Mosaiken Ravennas scheint es besonders beliebt gewesen zu sein, alle diese Triumphszenen in das Paradies zu verlegen und dasselbe auch durch Pflanzen aller Art anzudeuten. So sind wir der grünen Aue bereits in der Apsis von S. Vitale begegnet [1], wir finden sie wieder in S. Michele und in S. Apollinare in Classe [2], sie fand sich aber auch in dem durch ein Erdbeben zerstörten und nur in einer Zeichnung Ciampini's erhaltenen Apsismosaik der Basilika S. Agata maggiore in Ravenna [3]. Dasselbe, wohl auch im 6. Jahrh., jedenfalls in der vorliegenden Form nicht früher entstanden [4], zeigt im Paradiese den thronenden Christus, hier nur von zwei E. umgeben; ihre Haltung und Ausstattung ist dieselbe wie in S. Apollinare nuovo. Auch in S. Agata mag man die beiden E. als Gabriel und Michael erklären.

Beide sind, wie bereits erwähnt [5], ausdrücklich als Gabriel und Michael bezeichnet in dem Apsisbilde von S. Michele zu Ravenna [6]. Christus sitzt hier nicht, sondern er steht im Paradiese, mit der R. sein neben ihn gestelltes Siegeszeichen, das Kreuz, in der L. auf dem Palliumüberschlage das offene Evglienbuch [7] haltend. Zu seiner R. steht, dem triumphierenden Herrn leicht zugewendet, Michael, zu seiner L. Gabriel [8]; beide tragen Aermelchiton und

---

Ee. (im engeren Sinne) erkennen: Michael, Gabriel, Raphael und Uriel, s. o. S. 18. 216 Anm. 3.

[1] S. o. S. 218 f.

[2] S. u. S. 225. Sie findet sich allerdings auch in der Kathedrale von S. Parenzo in Istrien, s. o. S. 206.

[3] Garr. t. 254, 1.

[4] Man hat das Γ, das sich in der Zeichnung auf dem Pallium Christi und der E. befindet, zu Γεμελλος ergänzt und diesen, einen Subdiakon, der in der 1. Hälfte des 5. Jahrh. lebte, für den Stifter des Mosaiks gehalten. Die ganze Deduktion aber ist leere Spielerei. Vgl. auch Garr. IV, S. 63 f. KGChK, S. 428, setzt die Entstehung des Mosaiks ebenfalls in die Zeit der Galla Placidia.

[5] S. o. S. 219.

[6] Garr. t. 267, 2.

[7] Bez. der Inschrift vgl. Joh. 14 9. 10 30.

[8] So ist es auch auf einem byzant. Diptychon etwa des 9./10. Jahrh. (Gori, III, S. 137): zur R. Christi Michael, zur L. Gabriel, beide durch Inschriften benannt.

Mantel, Nimbus, Tänie und Sandalen; die r. Hand erheben sie anbetend vor die Brust, in der l. halten sie einen Stab, wobei Michael besonders ausgezeichnet ist dadurch, dass sein Stab ein, freilich ganz kleines, Kreuz als Kopfende hat [1].

Ueber den Wolken finden wir die beiden E., den Herrn anbetend, in dem 640—642 n. Chr. entstandenen Apsismosaik des Oratoriums S. Venanzio beim lateran. Baptisterium in Rom [2]. Sie tragen gleich dem bärtigen Christus langes gescheiteltes Haar und Nimbus, ausserdem die Tänie. Wie von Christus, der die R. segnend vor die Brust legt, sind auch von den beiden E. nur der Oberkörper sichtbar, die Unterkörper sind durch Wolken verdeckt.

Wiederum die r. Hand zum Segen erhebend, aber auch mit einem Buche in der l. und auf dem Throne sitzend erscheint Christus in einer Miniatur des Codex Amiatinus [3], einer jetzt in der Laurentius-Bibliothek zu Florenz aufbewahrten Benediktinerhandschrift, die, wie Hort [4] nachgewiesen, in England zw. 690—716 entstanden ist. Zu beiden Seiten Christi steht, den Kopf ihm zuwendend, doch aus dem Bilde herausschauend, je ein E.; beide sind, wie Christus, mit dem einfachen Nimbus ausgezeichnet, beide tragen langes Haar, beide einen langen Stab in der einen Hand, während sie die andere unter dem Pallium in ehrfurchtsvoller Scheu verhüllen. Die ganze Komposition ist in ein rundes Medaillon gestellt.

Dasselbe ist der Fall bei einer in der Nähe von Rom gefundenen runden Bronzemedaille der vatikan. Bibliothek [5], nach de Rossi aus dem 6. oder 7. Jahrh. [6]. Christus, wie in S. Michele zu Ravenna, mit dem Kreuze in der R. und einem Buche, wohl — auch wie dort — dem Evglm, in der L., steht en face zwischen zwei ihm

---

[1] In der Elfenbeinschnitzschule von Monza (vgl. SE, S. 112 ff.) ist es ein wirkliches Kreuz, das die E. — und zwar alle — statt des Stabes tragen, hier aber ist es nicht mehr als ein Stab, der nur gewissermassen zum zierenden Abschlusse ein selbständig gearbeitetes und aufgesetztes, ganz minutiös gebildetes Kreuz hat statt des bzw. der (Byzanz, vgl. SE, S. 182) sonst gewöhnlich sich findenden Kugelchen.

[2] Garr. t. 272. 273, 1.

[3] Garr. t. 127, 1.

[4] Zeitschr. „Academy“, 26. Febr. 1887 S. 148—150; vgl. auch RQS 2. Jahrg., 1888, S. 225 f.

[5] Garr. t. 480, 5. RB 1869, tav. Nr. 10; vgl. ebda. S. 40 ff. Rohler a. a. O. Pl. XCIII, 10.

[6] RB S. 56 wagt es nicht, das Alter näher zu bestimmen; man wird wohl im Rechte sein, wenn man die Medaille nicht vor der 2. Hälfte des 6. Jahrh. entstanden sein lässt; die Arbeit ist eine recht rohe.

zugekehrten E.[1]. Sie sind bekleidet mit Tunika und Pallium und tragen, wie Christus, den einfachen Nimbus; der l. stehende erhebt die Arme anbetend gegen den Herrn, während die seines Genossen nicht sichtbar sind. Hinter ihnen wächst je ein Strauch[2] empor, über ihnen leuchten zwei Sterne, unter ihnen und Christus trinken zwei Hirsche an den aus einem Felsen quellenden Wasserströmen[3].

Nach Inhalt und Form etwas anders geartet, unter sich aber aufs engste verwandt sind zwei Onyxgemmen, von denen sich die eine in der Kathedrale von Moskau, die andere in der Nationalbibl. zu Paris befindet. Das Moskauer Stück[4] hat Filimonoff, der es zuerst publizierte[5], wegen der Inschrift als ursprünglichen Besitz des Kaisers Leontius (696—699) erklärt, so dass es auch in dieser Zeit erst entstanden wäre; jedenfalls scheint dieser wie der Pariser Cammeo[6], der vielleicht etwas älter ist, byzantinische Arbeit zu sein. In der Mitte steht auf beiden ein Kreuz mit kurzen Querarmen, aber einem sehr langen, fast die Hälfte des Schaftes ausmachenden Kopfstücke, über welchem ein Medaillon mit der Büste des durch Kreuznimbus ausgezeichneten bärtigen Christus sich befindet; v. l. und r. wendet sich dem Kreuze je ein dasselbe festhaltender E. zu; sie tragen beide Tunika, Pallium und langes Haar, die beiden E. der Moskauer Gemme tragen ausserdem Nimbus, Tänie[7] und einen Stab. Ferner ist hier die untere Fläche ausgefüllt mit der Inschrift ΛЄΟΝΤΙΟΥ; oben steht l. von dem Brustbilde Christi CKЄ, r. sind zwei nicht bestimmt lesbare Buchstaben. Wie man diese Worte bzw. Buchstaben auch lesen mag[8], der Cammeo „certamente non è anteriore al secolo settimo“[9].

Der Pariser Cammeo zeigt am Fusse, wie es scheint, wieder die vier Paradiesesströme. De Rossi[10] schliesst daraus mit Recht,

---

[1] Garr. VI S. 125 Nr. 5 bezeichnet die durch die Flügel deutlich genug als E. charakterisierten Figuren als „due sante donne“!

[2] Vielleicht Palme, vielleicht Cypresse; jedenfalls dient er wieder zur Andeutung des Paradieses.

[3] Auch dies erinnert an ravennat. Mosaiken: vgl. die Lünettenbilder in S. Nazaro e Celso, Garr. t. 232.

[4] Garr. t. 479, 13.

[5] „Anzeiger der Gesellschaft für antike russische Kunst“ 1874 (russisch).

[6] Garr. t. 479, 14. Katal. d. Cabinet des ant. médailles der Nationalbibl. zu Paris Nr. 261.

[7] Anders ist es wohl nichts, obgleich nach Garr.'s Wiedergabe der rechts stehende E. die Stephane zu haben scheint.

[8] Filimonoff liest σκεπη (vgl. RB 1876, S. 177) Λεοντίου. De Rossi äussert sich nicht bestimmt. Garr., VI S. 123, liest πρεσβυτεριου Λεοντιου.

[9] RB 1876, S. 69.

[10] RB 1876, S. 68.

dass hier wie sonst nicht der historische Akt der Kreuzigung dargestellt ist, sondern „è simbolica rappresentanza della glorificazione della croce e del Cristo risorto ed asceso al cielo". Es ist also wie in S. Michele zu Ravenna oder auf der vatikan. Bronzemedaille, wo Christus das Kreuz neben sich hält, die Darstellung des durch das Kreuz und mit dem Kreuze triumphierenden und verherrlichten Erlösers.

Derselbe Gedanke kommt zum Ausdrucke, wenn Christus mit dem aufgeschlagenen Evglienbuche, in welchem ΑΩ zu lesen ist, die R. zum Segnen erhebend, von zwei E. und weiterhin von den Aposteln umgeben, in einer der fünfzehn Nischen thront, in welche an dem Kreuze des Langobardenfürsten Agilulf [1], das er, der Arianer, der von seiner Gemahlin gegründeten Kathedrale zu Monza schenkte, die das Hängekreuz überragende Krone gegliedert war. Die beflügelten und nimbierten E. sind in Tunika und Pallium gekleidet und kreuzen in der allein erhaltenen Zeichnung Muratori's [2] die Hände über der Brust. Gerade dieser nicht antike Gestus aber (vielleicht auch das Ω statt des weitaus gewöhnlicheren ω) beweist, dass der Zeichner seinem Objekte gegenüber sich wenigstens in Bezug auf das einzelne nicht allzu sehr gebunden fühlte, wenn er auch den Aufbau des Ganzen in zuverlässiger Weise gewahrt hat. Es stehen demnach hier die beiden E. wie auf der oström. Elfenbeintafel der vatikan. Bibliothek [3] zur Seite Christi in einer besonderen Arkade.

Ausserhalb des Rahmens, der den in einer Triumphalkrone thronenden Christus umschliesst, stehen die E. auch auf dem bereits bekannten, nur in Zeichnung überlieferten Sark. aus Marseille [4], aber hier erfüllen sie durchaus die Aufgabe der Eroten, indem sie die Triumphalkrone Christi halten. Dies wird noch klarer, wenn man zum Vergleiche einen anderen südfranz. Sark. (aus Arles) [5] betrachtet; dessen Deckel zeigt zwei Porträtbüsten in Medaillon, welches jedes Mal zwei, nur mit Chlamys bekleidete Eroten von beiden Seiten her anfassen. Garrucci [6] bezeichnet die E. des Sark. in Marseille in der That kurz als „due vittorie" und Le Blant [7],

[1] Garr. t. 433, 1. Frisi, Memorie della chiesa monzese, 4 Tle., Mailand 1774—1780, 1. Tl. t. IV p. 42. Roh. de Fleury, La messe VI Pl. 377.

[2] Muratori, Script. rer. italic. T. I P. I S. 460. Das Original, das sich bis 1814 in Monza befand, ist seitdem verschwunden.

[3] S. o. S. 216.

[4] S. o. S. 175 und ebda. Anm. 3. S. 176.

[5] Garr. t. 351, 4. Le Blant. Arles Pl. XIV.

[6] Garr. V S. 68. [7] A. a. O. S. 35.

der sich etwas weitläufiger und unklarer ausdrückt, als „deux génies ailés rappelant le type de la Victoire“; Le Blant ist also auch geneigt, in den beiden Flügelwesen zwei Victorien zu erblicken. Allein diese Deutung ist darum schon unhaltbar, weil man nicht einsieht, warum der beflügelte Jüngling bei David unbestritten und unbestreitbar ein E., die beiden in ihrer äusseren Erscheinung vollständig gleich behandelten Flügelfiguren des mittleren Bildes Victorien sein sollen! Ist jener ein E., so auch diese. Was sich aber aus dem Vergleiche der Flügelfiguren des Monumentes selbst ergibt, wird unwiderleglich gesichert durch den Hinweis darauf, dass es männliche Victorien nicht gibt: das wäre eine contradictio in adjecto, ein Unding. Unsere beiden, den Kranz haltenden Flügelfiguren sind aber keine weiblichen Flügelgestalten, sondern es sind beflügelte Jünglinge, männliche Flügelwesen, und darum unmöglich Victorien. Von ihrer Deutung aber als Eroten kann schon die Erwägung abhalten, dass man nicht begreift, wie Eroten zu der Ehre kommen können, an der Seite des triumphierenden Christus zu stehen; es ist aber, wie hier nur angedeutet sein mag, auch íkonographisch völlig unmöglich, die beiden Flügelwesen als Eroten zu fassen [1]. Zwei E. also sind es, welche die den thronenden Christus umschliessende corona triumphalis halten.

In einigen Fällen ist es aber nun nicht Christus selbst, der von E. in rein repräsentativer Weise umgeben ist, sondern ein ihn bezeichnendes Symbol, vor allem das Kreuz, welches an seiner Stelle erscheint. An der Spitze steht hier die musivische Darst. an der Fassade des Triumphbogens von S. Cosmas und Damian in Rom [2] aus den Jahren 526—530, also aus der Zeit unmittelbar nach dem ersten Viertel des 6. Jahrh. Im Scheitel des Bogens steht in der Mandorla ein reich gezierter Altar mit einem auf ihm ruhenden Lamme, über welchem ein kleines latein. Kreuz sich erhebt. L. und r. folgen sieben, zu drei und vier verteilte Leuchter [3], und neben diesen nach aussen zu je zwei E. auf den Wolken, während l. und r. die Evglistensymbole [4] den Abschluss der Reihe bilden; „darunter sah man die 24 Aeltesten, von denen nur mehr die Kronen bringenden Arme übrig geblieben sind“ [5]. Die in anbetender Frontstellung

---

[1] S. u. S. 243.

[2] Garr. t. 253. RM, Fasc. V.

[3] Vgl. Apc. 4 5: καὶ ἑπτὰ λαμπάδες πυρὸς καιόμεναι ἐνώπιον τοῦ θρόνου, ἅ εἰσιν τὰ ἑπτὰ πνεύματα τοῦ θεοῦ.

[4] Ueber sie vgl. S. 238.

[5] KGChK, S. 418 f.

gegebenen E. sind nimbiert und mit Dalmatika und flatterndem[1] Mantel bekleidet; um ihr dichtes Haar schmiegt sich die Tänie; einen Stab haben sie nicht.

Etwas völlig Neues bieten die beiden E., inschriftlich als Michael und Gabriel bezeugt, auf den Vorderseiten der Pfeiler, die den Triumphbogen von S. Apollinare in Classe[2] tragen. Die beiden nimbierten Ee., die in ein Untergewand und ein auf der r. Seite zugeknöpftes Obergewand sowie mit Sandalen bekleidet sind, halten mit der r. Hand einen langen Stab, an welchem oben eine kleine Tafel angebracht ist mit der Aufschrift des drei Mal unter einander gestellten ΑΓΙΟϹ. Dieses drei Mal „Heilig“[3] gilt dem in der Apsis dargestellten, in die Mandorla gefassten Kreuz, über welchem v. o. durch die Wolken die Hand Gottes sichtbar wird; es wird durch die beiden Engelfürsten allen in die Kirche und insbes. den in den Altarraum, in welchem der hl. Erlöser selbst weilt und in seinem Symbole gegenwärtig und sichtbar ist, eintretenden Gläubigen entgegengerufen.

Richter[4] weist darauf hin, dass sich für die Tafeln mit dem drei Mal „Heilig“ auf den langen Heroldstäben Gabriels und Michaels erst „in den byzantin. Etimaciabildern des 10. Jahrh., dann auch in den von Byzanz abhängigen sicilianischen Mosaiken“ Analogieen nachweisen lassen; er macht ferner darauf aufmerksam, dass man nach einem ausdrücklichen Berichte mit der musivischen Ausschmückung der nach einer noch vorhandenen Inschrift ebenfalls wie S. Michele in Affricisco von Julianus Argentarius erbauten und i. J. 549 von Maximianus geweihten Kirche noch zur Zeit des Bischofs Reparatus (672—677) beschäftigt war, und ist infolge dessen geneigt, den ganzen Apsidenschmuck, vor allem aber die beiden Ee. allerfrühestens ganz am Ende der altchristl. Kunst, wenn nicht erst im MA entstanden sein zu lassen. Seine Deduktion fällt aber damit in sich zusammen, dass höchst wahrsch. bereits im 5. Jahrh. zu Ravenna E. mit denselben Inschrifttafeln ausgestattet zur Seite Christi dargestellt waren. „Auf der Reise von Byzanz nach Ravenna i. J. 425 war Galla Placidia von einem gefährlichen Sturme auf hoher See überrascht worden und hatte damals dem Johannes für

[1] Das einzige realistische, wohl auch hier auf den Einfluss barbarischer Jugendluft zurückzuführende Motiv in diesem apokal. Zyklus.

[2] Garr. t. 265, 1. 266, 1. 2. Photogr. Ricci's. Vgl. Richter a. a. O. S. 98 ff. Rahn a. a. O. S. 299.

[3] Vgl. den Seraphimgesang Jes. 6 3.

[4] Richter a. a. O. S. 99.

den Fall der Rettung eine Basilika gelobt, die noch heute, allerdings ohne ihren glänzenden Bilderschmuck, erhalten ist“ [1]. Unter den aus dieser Basilika S. Giovanni überlieferten Tituli enthält einer folgendes:

Te [sc. Christe] circum sistunt dicentes ter sanctus et amen
Aligeri testes, quos tua dextra regit.
Te coram fluvii currunt per saecula fusi
Tigris et Euphrates, Phison et ipse Geon.
Te vincente, tuis pedibus calcata per aevum
Germanae mortis crimina saeva tacent.

Steinmann nimmt ohne weiteres an, dass die aligeri testes die Evglisten seien, dargestellt unter ihren Symbolen. Allein angesichts der übrigen erhaltenen ravennat. Apsismosaiken ist dies nicht allein unmöglich, sondern im Blick auf sie lässt sich aus dem Titulus auch leicht entnehmen, was dargestellt war: es war der im Paradiese thronende Christus, r. und l. standen beflügelte E., seine Organe, über die der Herr der Geister nach freiem Belieben verfügt (quos tua manus regit), die ihm, eben als Zeugen seiner Heiligkeit (aligeri testes), das drei Mal ἅγιος sangen. Was liegt nun näher als die Annahme, dass genau oder doch im wesentlichen ebenso wie in S. Apollinare in Cl. diese E. zur Seite Christi auf einem Stabe eine Tafel hielten mit der Aufschrift des „ter sanctus“? Aber sollte auch die Tafel nicht dargestellt gewesen sein, jedenfalls steht das unbedingt fest, dass die Sache als solche bereits im dritten Dezennium des 5. Jahrh. auch in der Kunst bekannt war; sollte man nun nicht im Laufe von anderthalb Jahrhunderten dazu gelangt sein, den Ruf der E. auch sichtbar zu machen [2]? — Es folgt, dass die beiden Ee. mit den Tafeln recht wohl in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. entstanden sein können; es liegt also erst recht kein Grund vor, für den Apsidenschmuck und die Mosaiken am Triumphbogen einen späteren Ursprung anzunehmen: möglich, dass im 7. Jahrh. manches andere neu gemacht oder repariert wurde.

Wenn auch Rahn [3] auf grund der stilistischen Beurteilung, auf grund der Thatsache, dass die Mosaiken der jüngsten ravennat. Basilika merklich „die Anzeichen nahenden Verfalles erkennen“

---

[1] Steinmann a. a. O. S. 51 ff.

[2] Zu den beiden letzten Zeilen des Titulus meint Steinmann: „Ob und wie zu seinen Füssen die besiegten todeswürdigen Verbrechen dargestellt waren, wird schwer zu entscheiden sein.“ Allein mir scheint, als sei das crimina von bestimmten, diese crimina repräsentierenden Wesen gebraucht und unter ihnen nichts anderes zu verstehen als die Höllendrachen, welche Jesus wie sonst besiegt, zertritt (tuis pedibus calcata).

[3] Rahn a. a. O. S. 302.

lassen, dieselben durchweg um hundert Jahre nach dem Baue der Kirche, „als die ravennatische Kirche sich von dem röm. Primat zu befreien suchte“, ansetzt, d. h. in das letzte Viertel des 7. Jahrh., so erklären sich jene Spuren des Niederganges in der Kunst auch dann zur Genüge, wenn die Mosaiken im letzten Viertel des 6. Jahrh. hergestellt sind, ja wohl noch besser, da zu Ende des folgenden Saeculums in Ravenna kaum noch etwas derartiges zu stande gekommen wäre.

Also sowohl sachlich wie stilistisch spricht nicht nur nichts gegen, sondern wohl alles für die Datierung der Mosaiken in der Apsis und auf dem Triumphbogen von S. Apollinare in Cl. in die zweite Hälfte des 6. Jahrh.

„Del secolo incirca settimo“ ist eine i. J. 1846 gefundene silberne Patene [1] aus Sibirien im Besitze des Grafen Stroganoff in Rom, die ursprünglich wohl liturgischen Zwecken diente. Auf der Innenseite fliessen unten die vier Paradiesesströme. In der Mitte steht auf dem Boden eine Kugel, darauf ein mit Gemmen besetztes byzantin. Kreuz, zu beiden Seiten ein E., mit Nimbus, in Tunika und Pallium und mit Sandalen an den Füssen; ihr langes, gewelltes Haar ist von einer Binde zusammengehalten; ihre L. umfasst einen Stab, die R. ist nach aussen geöffnet anbetend vor die Brust erhoben. Während Garrucci [2] beide als „facilmente Michele e S. Gabriele“ bezeichnet, spricht de Rossi ohne weiteres von ihnen als den beiden arcangeli, eine Deutung, gegen die, wie öfter, nur das eine einzuwenden ist, dass eine absolute Gewissheit über ihre Richtigkeit nicht vorhanden ist [3].

Zweifellos richtig aber ist die Benennung bei den beiden Flügelfiguren an den Enden des Kopfstückes des Deckels von Murano [4]. Die beiden en face gestellten E. erscheinen in reiner Konsulartracht [5], die sie in ganz besonderer Weise auszeichnet, mit dem Laticlavus auf der l. Brust; sie haben dichtgelocktes Haar, halten einen Kreuzstab, wie dies dem Brauche der Elfenbeinschnitzschule von Monza entspricht, mit der äusseren und eine Kugel auf der anderen, nach innen zu befindlichen Hand, durch welch letzteres

[1] RB 1871, S. 153 ff., t. IX, 1. Garr. t. 460, 10. KGChK, S. 517 Fig. 408. Revue de l'art chr. XXV 2e S., 1878, S. 130 (abgeb. u. bespr.).

[2] Garr. VI S. 88.

[3] Ueber den beiden E. l. u. r. von dem Kopfe des Kreuzes sind Sonne, Mond und Sterne in den Reliefgrund eingeritzt. Garr. „hat p. 88 LODO daraus gemacht“. Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 34 Anm. 2.

[4] S. o. S. 87.

[5] Hiezu vgl. z. B. das Dipt. bei Gori T. I t. II S. 131.

Attribut sie erst recht als Ee. charakterisiert sind. Beide sind hier z. T. rein dekorativ zur Raumfüllung verwendet; dies wird um so klarer, wenn man bemerkt, dass z. B. auf den Oberstücken der beiden Etschmiadzintafeln an ihrer Stelle Sonne und Mond gebildet sind [1]. Aber — und darin liegt doch ihre Hauptbedeutung — in erster Linie ist auch auf diesem Monumente ihre Aufgabe eine repräsentierende. Zwischen ihnen steht in der Triumphalkrone das (griech.) Kreuz, und diesem gewissermassen als Paradewächter zu dienen sind sie berufen. Der Kranz selbst ist allerdings zunächst von zwei anderen schwebenden E. gehalten. Dieselben führen uns zu einer letzten hieher gehörigen Gruppe von Darstellungen, die zwar inhaltlich völlig gleich, bezüglich der Komposition aber etwas anders geartet sind.

Wir haben bisher nur solche Bilder behandelt, in denen die E. zur Seite Christi oder eines für ihn eingestellten Ersatzes aufrecht standen, und haben nun noch diejenigen Darstellungen gleichen Inhaltes ins Auge zu fassen, in denen die E., jedes Mal zwei, das Medaillon oder die Triumphalkrone oder die Mandorla mit der Büste Christi oder einem ihn vertretenden Symbole halten, dabei aber nicht stehen, sondern schweben bzw. fliegen.

Wenn man sich auf die alte Zeichnung einigermassen verlassen darf, so ist zunächst hier zu nennen ein im Originale verschollener gall. Sarkophag. Le Blant, der die Zeichnung publiziert hat [2], beschreibt: „Au milieu, dans une couronne que soutiennent deux génies ailés semblables à des Victoires, est le Christ imberbe, nimbé, assis sur un siège à scabellum . . . Entre les génies et la couronne se détachent deux palmiers. Aux extrémités, deux apôtres . . .“ Diese rein zeremonielle Darst. des Sark., dessen ursprünglicher Standort völlig unbekannt ist, — „aucune note ne nous dit où se trouvait ce tombeau,“ bemerkt Le Blant —, ist ebenso nahe verwandt mit derjenigen des anderen, auch nur in Zeichnung zu Marseille erhaltenen, kurz vorher bespr. Sarkophages, als sie der ganzen übrigen Sark.plastik fremd ist. Jene beiden schwebenden und die Krone stützenden „génies ailés semblables à des Victoires“ sind auch hier nichts anderes als E. Fraglich kann es sein, wann die beiden Sarkophage entstanden sind; da aber das Schema der auf ihnen sich findenden Repräsentativszene nur wieder auf Denkmälern frühestens des 6. Jahrh. erscheint, so ist es wohl geboten, auch die beiden gall. Marmorwerke wenigstens in den Anfang des 6. Jahrh.

[1] S. u. S. 229 f.

[2] Le Blant, La Gaule S. 51 f. Nr. 69.

zu setzen; eine stilistische Beurteilung ist selbstverständlich unmöglich.

Zeitlich am nächsten stehen ihnen die hieher gehörigen Darstellungen in Ravenna, das allein nicht weniger als acht Beispiele liefert, also im Verhältnisse weitaus das grösste Kontingent stellt von Bildern in unserer Komposition, drei in Mosaik, fünf in Elfenbein. Jene drei befinden sich in ein und derselben Kirche, nämlich in S. Vitale[1]; das eine der drei Bilder erscheint hier über der Apsis an der Bogenfassade[2], die beiden anderen über den Bögen der beiden unteren Lünetten zur R. und L. des Altarraumes; in den beiden letzten Fällen steht in der runden Mandorla ein mit Edelsteinen reich besetztes Kreuz, unter dessen Querarmen je ein Omega in der Form ⅄ angebracht ist, in dem Mosaikbilde auf dem Triumphbogen ist es ein von einem einfachen Kreise umfasstes gleichschenkeliges Kreuz mit eingelegtem X (Χριστος), in dessen Scheitel ein A sichtbar ist[3]. Die E., welche die Medaillons halten, tragen durchweg Nimbus[4] und Sandalen; die beiden über der Apsis tragen ausserdem langes Haar mit der Binde, während die E. über den Seitenlünetten kurzhaarig und vielleicht auch — die Abbildungen sind undeutlich — ohne Tänie sind; doch ist dies hier nicht von besonderem Belang.

Die übrigen fünf Darstellungen auf ravennat. Elfenbeinen finden sich der Reihe nach auf dem Kopfstücke der Barberini'schen Tafel[5], den Kopfstücken der beiden Pariser Elfenbeindeckel[6] und schliesslich auf den Kopfstücken der beiden Etschmiadzindeckel[7]. Auf den vier Tafeln, den beiden zu Paris und den beiden zu Etschmiadzin, stützen die in dem oberen oblongen Querfelde wagerecht mit flatternden Gewändern schwebenden E. die Triumphalkrone mit eingestelltem griech. Hakenkreuze, in welches wieder die vier Strahlen des X eingeritzt sind. Die vier entsprechenden E. der Pariser Deckel tragen aber zugleich auf kostbaren Tüchern ein mit Edelsteinen verziertes (Evglien-)Buch. Ausserdem legt sich die Tänie um ihr langes Lockenhaar, an ihre Füsse sind Sandalen geschnürt. Tänie wie Sandalen tragen aber auch die vier E. der Etschmiadzintafeln;

[1] Garr. t. 258.

[2] Garr. t. 261, 1. 2 (klein); t. 262, 1. 2 (gross). Photogr. Ricci.

[3] So erscheinen die Schenkel des Kreuzes und des X als (8) Sonnenstrahlen, die von dem Mittelpunkte Christus (A) ausströmen.

[4] So nach den Photographieen.

[5] Garr. t. 449, 1. Vgl. SE, S. 109 ff.

[6] S. o. S. 75 Anm. 3.

[7] S. o. S. 75 Anm. 4.

doch ist diesen Elfenbeinen noch eigentümlich, dass, wie oben[1] bereits bemerkt, an den Enden die Personifikationen von Sonne und Mond eingeschnitzt sind, „welche beide die rechte Hand offen vor der Brust halten“[2].

Sonne, Mond und überdies Stern ist auch mit dargestellt, jedoch nicht personifiziert, auf dem Kopfleisten der im 5. Jahrzehnte des 6. Jahrh. in Ravenna geschnitzten Barberini'schen Tafel und zwar innerhalb des Medaillons, welches, von den schwebenden, mit Tänie und Sandalen ausgestatteten E. gehalten, hier die Büste des jugendl. Christus trägt, der seine R. im griech. Redegestus segnend erhebt, in der L. den Kreuzstab hat.

Der in Ravenna sich auflösende Faden der Entwickelung des altchristl. Kunstbetriebes im Westen wird in Bezug auf die Mosaikbildnerei von Rom, in Bezug auf die Elfenbeinschnitzerei von Rom, vor allem aber von Monza aufgenommen. Nur in Monza begegnen wir noch einmal unserer Komposition und zwar in dem Kopfstücke des Deckels von Murano in dem öffentl. Museum zu Ravenna[3]. Wiederum halten, ganz wie in Ravenna, zwei mit — hier ärmelloser — Tunika und Pallium bekleidete fliegende E. die das griech. Hakenkreuz, zwischen dessen Schenkeln aus dem Kreuzungspunkte vier Strahlen hervorkommen, umschliessende corona triumphalis; an den beiden Enden stehen, wie bereits bekannt[4], die beiden Ee., also an derselben Stelle, wo auf den in Ravenna verfertigten Etschmiadzindeckeln die Brustbilder von Sonne und Mond erscheinen.

Dem gleichen Zwecke wie dort die beiden E., hier Sonne und Mond, dient je ein Stern auf den beiden aufs engste zusammengehörenden Elfenbeinplatten, deren eine[5] im Vatikan, deren andere[6] im South Kensington Museum zu London sich befindet. Das Kopfstück der ersten Tafel ist ausgefüllt durch ein rundes Medaillon mit dem griech. Kreuze, das der zweiten durch ein rundes Medaillon mit der Büste des jugendlichen segnenden Christus, jedes Mal von zwei fliegenden E. getragen[7]; dieselben blicken, wie in allen ent-

[1] S. o. S. 228.

[2] Strzygowski, Byz. Denkm. I S. 25; vgl. ebda. S. 27. Auf dem Vorderdeckel ist dem Monde der Kopf abgebrochen.

[3] Garr. t. 456. S. o. S. 227 Anm. 4.

[4] S. o. S. 227 f.

[5] S. o. S. 216 Anm. 2.

[6] S. o. S. 189 Anm. 6.

[7] Das Schema der den Kranz oder das Medaillon haltenden E. ist „von profanen Diptychen übernommen, wie sich nach dem erwähnten Oberstücke in Mailand und einem zweiten in Basel erhaltenen urteilen lässt“ (Meyer a. a. O.

sprechenden Darst., nach aussen zurück und sind regelmässig mit Tunika und flatterndem Pallium bekleidet; auf unseren beiden Elfenbeinen sind sie ausserdem mit dem Nimbus ausgestattet, der ihr Lockenhaupt umfliesst.

Im Anschlusse an diese Reihe ist noch das jetzt gänzlich restaurierte[1] Apsismosaik der Verklärungskirche des Katharinenklosters auf dem Sinai zu erwähnen. Der alte Mosaikenschmuck[2] stammte aus der Zeit Justinians und zeigte auf der Fassade des Triumphbogens über der Concha, in welcher die Verklärung des Herrn dargestellt war, zwei in horizontaler Lage nach innen zuschwebende, voll bekleidete E. mit über der Brust gekreuzten Armen; dagegen fehlt jedwede Andeutung von Christus zwischen ihnen, so dass ihre Verwendung bereits an das rein Dekorative streift.

Zwischen der zeremoniellen und der dekorativen Sphäre, letzterer vielleicht noch etwas näher, stehen endlich auch die vier E. in den Kuppelmosaiken von S. Vitale und der erzbischöfl. Kapelle in Ravenna. In S. Vitale[3] haben sie eine auf einer geöffneten Blume ruhende Kugel unter den Füssen und tragen mit aufwärts gestreckten Händen den Kranz, in dessen Mitte das nimbierte Lamm steht. Auch sie sind durch den Nimbus ausgezeichnet sowie durch die Tänie, ausserdem in Tunika und Pallium gekleidet.

Während hier die E. in ihrer Stellung zu einander die Form eines griech. Kreuzes bilden, indem sie in den Zwischenkappen stehen, bilden sie in der Kapelle des hl. Petrus Chrysologus[4], deren Kuppelmosaik sehr wahrsch. demjenigen von S. Vitale nachgebildet ist, ein

---

Taf. I. RB 1878, tav. I, Nr. 3). Das Flgde ist ungenau. Richtig bemerkt dann Strzygowski (Byz. Denkm. I S. 34) weiter: „Die corona triumphalis ist verschieden angefüllt. Auf profanen Diptychen muss es [wohl besser: wird es meist], wie die Stücke in Basel und Mailand belegen, üblich gewesen sein, die Tychen von Rom und Konstantinopel anzubringen.“ Vgl. auch das über die Form des Kreuzes in der corona triumphalis Gesagte (S. 34 f. und Anhang II).

[1] Vgl. RB 1882, S. 92.

[2] Garr. t. 268. Ebers, Durch Gosen zum Sinai S. 273 ff. SA, S. 204, scheint das Mosaik „diesseits der altchristl. Zeit entstanden zu sein“. Setzt man die Grenze in die Mitte des 8. Jahrh., so liegt dazu kein Grund vor. Vgl. auch KGChK, S. 426 f.

[3] Garr. t. 260. Photogr. Ricci.

[4] Garr. t. 223. Photogr. Ricci. Die Kapelle im bischöfl. Palaste ist vermutlich von Petrus Chrysologus (439 bis ca. 450) erbaut. J. Burckhardt (Cicerone) versetzt jedoch ihre Entstehung in das 6. Jahrh. Vgl. Rahn a. a. O. S. 180, der nach der Schilderung des Baues auch eine eingehende Beschreibung der noch vorhandenen Mosaiken gibt. Letztere sind jedenfalls später. Im übrigen vgl. SA, S. 222. KGChK, S. 441.

liegendes Kreuz, indem sie, in den Zwickeln stehend, die Diagonallinien bedecken und markieren; infolgedessen scheint ihnen die Aufgabe von Gewölbeträgern geworden zu sein. Auch jetzt tragen sie über sich ein den Scheitel der Kuppel deckendes Medaillon mit dem Monogramme Christi (☧). Aber „so frei und bewusst dort [in S. Vitale] die E. auf den Kugeln schweben, so schwächlich und gebrechlich stehen sie hier auf ihren Füssen“ [1]. Ihre Gewandung bilden Dalmatika und Pallium, um das Haupt mit langem Haare tragen sie Nimbus, an den Füssen Sandalen [2].

Diese halb zeremonielle, halb rein dekorative Verwendung der E. auf den zuletzt bespr. Mosaiken, denen sich — diesseits der altchristl. Aera — im 9. Jahrh. das Kuppelmosaik des hl. Zeno in S. Prassede zu Rom [3] anschliesst, wo die in den Ecken wieder auf Kugeln stehenden E. das Medaillon mit der Büste Christi tragen, würden nun den Uebergang bilden zu demjenigen Monumente — nur dies eine käme hier in Betracht —, auf welchem ein völlig allein stehender E. in rein dekorativer Verwendung dargestellt ist. Durand et Martène [4] und darnach Roh. de Fleury [5] haben eine Bronzeflasche veröffentlicht, „que l'on gardait à Autun au XVIIIe siècle, sous le titre de ‚burette de saint Andoche‘ . . . On y voit sur le devant le buste d'un ange ailé, dans un médaillon avec des rinceaux tout autour . . . Le style de l'ange et ses ailes ne permettent pas d'accepter la tradition, qui nous ferait remonter au IIe siècle, mais on peut l'attribuer au VIe, car il est encore empreint d'un caractère antique prononcé.“ Woran dieser „ausgesprochen antike Charakter“ näher zu erkennen sei, hat Rohault de Fleury vergessen anzugeben. Alles spricht dafür — die bloss erhaltene Zeichnung lässt übrigens nicht einmal eine stilistische Beurteilung zu —, dass wir in der Flasche weder ein Werk des 2. noch des 6. Jahrh., überhaupt kein altchristl. Produkt vor uns haben, sondern wohl eine ganz späte Arbeit; jedenfalls eine Leistung, die aus dem Rahmen der altchristl. Kunst herausfällt. Es lässt sich eben in der altchristl. Kunst kein Beispiel nachweisen, wo ein E. nur Ornament wäre, so, dass sein Vorhandensein in Verbindung mit einer Gruppe oder einer

---

1 Richter a. a. O. S. 95; er hat sicher Recht, wenn er glaubt, dass diese Darstellung nicht vor das 7. Jahrh. zu setzen ist.

2 Was Kraus, R.-E. I S. 461, mit dem Satze will: „Die gewöhnl. Annahme sieht in den das Monogramm haltenden Gestalten E.; sie würden aber dann vermutlich schon geflügelt sein“, ist mir unverständlich: sie sind ja beflügelt!

3 Garr. t. 291. RM, Fasc. XI. XII.

4 Durand et Martène, Voyage littéraire, Paris 1717. 1724, I, 1 S. 159.

5 R. de Fleury, La messe, IV, Pl. 333, dazu ebda. S. 174.

sie ersetzenden Idee, kurz, in historischer oder zeremonieller oder sachlich ideeller Verknüpfung nicht eine besondere materielle Bedeutung hätte [1].

---

3. Abschnitt.

§ 28. Der Engel als Evangelistensymbol.

Ezechiel beschreibt bekanntlich in den bereits oben [2] erwähnten Stellen die vier Tiere (Cherubim), die er bei der ihm gewordenen Erscheinung der Herrlichkeit Jahwes schaute. Jedes derselben hatte vier Gesichter, nämlich das eines Menschen, das eines Löwen, das eines Stieres und das eines Adlers, ferner vier Flügel, endlich war „auf der Erde neben den vier Tieren je ein Rad“.

In offenbarer Erinnerung an diese Schilderung Ez.'s hat dann der nt. Apokalyptiker [3] seine vier den thronenden Herrn neben den 24 Aeltesten umstehenden ζῷα gezeichnet. Der wichtige Unterschied aber liegt darin, dass in der Joh.vision die vier Gesichter auf die vier Tiere verteilt sind: „(Und) das erste Tier glich einem Löwen, und das zweite einem Stier, und das dritte hatte ein Angesicht wie ein Mensch, und das vierte glich einem fliegenden Adler“. Ausserdem hat jedes der vier Tiere hier sechs Flügel.

Hochbedeutsam ist nun die Thatsache, dass sich dieser vier Gestalten schon ganz frühe die theolog. Spekulation bemächtigt und sie mit den vier Evglien und Evglisten identifiziert hat. Doch hat die Fixierung und deren Motivierung sehr lange und sehr stark geschwankt [4].

Die altchristl. Kunst hat sich mit Vorliebe, aber erst seit dem letzten Jahrzehnte des 4. Jahrh. [5], dieser Symbole der Evglisten bedient und zwar von Anfang an in der uns geläufigen Deutung des Theophilus, des Victorinus von Petau, des Epiphanius u. a., insonderheit auch des Hieronymus; das ergibt sich nicht bloss daraus, dass dasjenige Werk, in welchem sie zum ersten Male zur Darst. gebracht sind, nämlich das Apsismosaik von S. Pudenziana

---

[1] S. o. S. 10 f.

[2] S. o. S. 217 Anm. 11.

[3] Apc. 4 6 ff.

[4] Vgl. vor allem Th. Zahn, Die Tiersymbole der Evangelisten, in den Forschungen zur Gesch. des nt. Kanons u. d. altkirchl. Literatur, II. Tl., Erlangen 1883, S. 257 ff.

[5] S. u. S. 244 f., wo diese Behauptung eingehender begründet ist.

in Rom[1], der Zeit des (382—385 in Rom weilenden) Hieronymus selbst angehört, sondern — und das ist bes. interessant — dass in demselben die vier Symbole in der Reihenfolge unserer vier Evglien erscheinen: zuerst der E. (Mt.), dann der Löwe (Mc.), an dritter Stelle der Stier (Lc.), und zuletzt der Adler (Joh.). Wie die drei letzten, so ist in diesem Mosaik auch das Symbol des Mt. mit (zwei) Flügeln versehen; Mt. erscheint also als beflügelter Mensch, als E. in voller Ausbildung, und zwar in Brustbild.

Dieser Typus, wie er in S. Pudenziana zum ersten Male erscheint, wird in Zukunft unverbrüchlich festgehalten; nur darin geht man über S. Pudenziana hinaus, dass der Engel-Mt., wie die E. überhaupt, voll bekleidet wird, während er in S. Pudenziana nackt ist[2]. Seine Gewandung besteht in der Folgezeit in der Regel in Tunika und Pallium; öfter wird ihm, zuweilen sogar im Unterschiede von den drei Tieren, der Nimbus gegeben, offenbar deswegen, weil man den Engel vor den wirklichen ζῷα auszeichnen wollte[3]. Ueberdies wechseln in der Folgezeit die vier Symbole viel-

---

[1] Garr. t. 208. RM, Fasc. XIII. XIV. „Il musaico di S. Pudenziana, che passa pel più bel musaico di Roma" (Garr. IV S. 13), stammt aus der Zeit des Papstes Siricius (384—398). Seine Entstehung lässt sich aber noch genauer feststellen; nämlich mit dem Wiederaufbau der Kirche wurde i. J. 390 begonnen. Wir dürfen also annehmen, dass der Apsidenschmuck zw. den Jahren 392—398 entstanden ist. De Rossi konstatiert ausdrücklich, dass der E. bis auf den r. Vorderarm antik ist. Neu ist dagegen ganz der Adler und z. T. der Stier. Vgl. de Rossi's Textillustration, wo „in dankenswerter Weise durch Schattierung die nachweislich antiken Partieen des Mosaiks kenntlich gemacht" sind. SA, S. 231 Anm. 1; hier (S. 230 Fig. 67) auch Abbildung nach de Rossi's Textbild. In der ganzen Komposition ist dargestellt das neue Jerusalem mit den 12 Aposteln; darüber schweben die symbolischen Gestalten der Evglisten zu beiden Seiten des Kreuzes. Im übrigen vgl. auch KGChK, I, S. 409 ff. Ficker, Apostel S. 114 f.

[2] S. u. S. 244.

[3] Kraus, R.-E. I S. 461, lässt es dahingestellt, „ob in diesem Detail mit Martigny 297 eine bewusste Absicht oder vielmehr eine Laune oder Ungleichmässigkeit der Behandlung seitens des Künstlers zu suchen ist". Allein wäre es letzteres, so müsste doch auch einmal irgend ein anderes Symbol allein den Nimbus haben. Das kommt aber nie vor. Reiner Zufall kann es also wohl nicht sein, wenn in 5 (nachweisbaren) Fällen, an der alten Peterskirche, in S. Cosmas und Damian, in der Kapelle des hl. Venantius und in S. Marco (9. Jahrh.) zu Rom, in S. Vitale zu Ravenna immer nur der E. nimbiert ist. Blosse Nachlässigkeit scheint es freilich zu sein, wenn die Künstler in dem Kuppelmosaik der erzbischöfl. Kapelle zu Ravenna und später auf dem berühmten Kreuze von Velletri (Stef. Borgia, De cruce Velet., Rom, 1730) alle Symbole mit Nimbus ausstatteten bis auf den Stier.

fach ihre Stellung; die bestimmte Ordnung von S. Pudenziana ist nicht eingehalten, vielmehr, entsprechend dem literarischen Befunde, nach Belieben geändert. Dagegen treten sie wie in S. Pudenziana auch in Zukunft mit seltenen Ausnahmen in der Nähe Christi oder seiner Insignien auf, wobei sie, auch wieder mit ganz seltenen Ausnahmen, wie in S. Pudenziana über Wolken schweben. Endlich ist zu beachten, dass sie in der Regel, wie in S. Pudenziana, nur mit zwei Flügeln ausgestattet sind und nicht etwa mit vier oder sechs, wie man nach den Schilderungen Ez.'s oder des Joh. auch erwarten könnte.

Die meisten dieser zusammenfassenden Bemerkungen bestätigen sich bereits bei einem Ueberblicke über die Darstellungen des 5. Jahrh., soweit sie erhalten und zugänglich sind. Voran steht die Kirche S. Sabina in Rom, deren an dem inneren Eingangsportale befindliche, bis auf zwei Frauengestalten, die ecclesia ex gentibus und ecclesia ex circumcisione, zerstörte Mosaiken[1] von dem Presbyter Petrus unter der Regierung des Papstes Cölestinus (422—432) gegen 424 ausgeführt waren. Matthäus befindet sich hier am rechten Ende und ist voll bekleidet.

Wie in S. Sabina, so sind die Evglistensymbole auch behandelt auf dem ca. zehn Jahre jüngeren Mosaik des Triumphbogens von S. Maria Maggiore[2]. Mt. ist dies Mal v. l. der zweite; deutlich trägt er hier Dalmatika und Pallium und weist mit der r. Hand auf den in der Mitte stehenden, von der Mandorla umrahmten Altar hin, an dessen Vorderseite sich das Kreuz abhebt.

Der gleichen Zeit gehören die Evglistenzeichen an, welche auf einer der grossen Tafeln der S. Sabina-Thüre das den triumphierenden Christus einfassende Medaillon umgeben[3]. Der l. unten erscheinende E. hat, den Raumverhältnissen angepasst, den r. Flügel hoch ausgespannt, während der l. sich n. r. hin verbirgt.

Dieselbe Stelle wie in S. Maria Maggiore nahm Mt. ein unter den Evglistenzeichen, welche sich in dem zur Zeit Leos I. (440—461) gestifteten und entstandenen Mosaik an der Fronte der alten Peterskirche zu Rom um die Figur Christi gruppierten[4]. Gleich den übrigen Symbolen schwebte er, nur halb sichtbar, über einer Wolke,

---

[1] Garr. t. 210. RM, Fasc. III. Vgl. SA, S. 233. KGChK, S. 412.

[2] Garr. t. 211; s. o. S. 163.

[3] Garr. t. 500, IV. Grisar, Kreuz u. Kreuzigung, RQS VIII, 1894, Taf. I, dazu S. 25.

[4] Vgl. RQS, 9. Jahrg., 1895, Taf. II, dazu H. Grisar S. J., Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten, S. 238 ff.

trug Gewandung und sein Evglienbuch[1], war aber vor ihnen bes. ausgezeichnet durch den Nimbus.

Ausstattung und Behandlung der Evglistensymbole ist die nämliche um dieselbe Zeit in Ravenna. Die um 440 hergestellte musivische Dekoration der Kuppel in der Grabkirche der Galla Placidia († 450), heute S. Nazaro e Celso genannt[2], repräsentiert das über dem Universum ausgespannte, mit Sternen reich besäte Firmament; in dessen Mitte steht das Kreuz, in den vier Eckzwickeln, gewissermassen den vier Weltgegenden, deren Zahl die der Evglien gleich ist[3], entsprechend und von einer Wolke getragen, schweben die vier Symbole der Evglisten. Der E., dessen Oberkörper aus der Wolke herausragt, trägt Dalmatika und Pallium, welches den l. Arm verhüllt, während der r. mit nach aussen gekehrter Innenhand anbetend vor die Brust erhoben ist.

Etwa fünfundzwanzig Jahre später, nämlich in dem von dem Papste Hilarius (461—468) beim Baptisterium des Lateran errichteten und ausgeschmückten Oratorium des S. Giovanni Battista in Rom[4], sind die Evglistensymbole zum ersten Male alle mit dem Nimbus versehen; ausserdem stehen hier unter ihnen die Evglisten,

---

[1] Dasselbe war den Evglistensymbolen wohl auch in den Mosaiken am Triumphbogen von S. Paolo f. l. m. bei Rom (Garr. t. 237. RM, Fasc. XVI) gegeben, die ebenfalls aus der Zeit Leo's I. stammten. Doch sind die Mosaiken vollkommen neu restauriert und können darum für die altchr. Kunst unmöglich in Anspruch genommen werden. Vgl. auch SA, S. 232. KGChK, S. 183. 412.

[2] Garr. t. 229. Photogr. Ricci. An den Namen der Galla Placidia, der Tochter Theodosius d. Gr. und Schwester des Honorius und Arcadius, „einer Frau, in deren wechselvoller Lebensgeschichte sich das Abbild jener sturmvollen Zeiten widerspiegelt", knüpft sich „eine neue Epoche für die Kunstentwickelung Ravennas". Nach dem i. J. 423 erfolgten Tode des Honorius kam Galla Placidia aus Byzanz mit ihren Kindern Honoria und Valentinian III. nach Ravenna; hier führte sie 25 Jahre hindurch (425—450) für ihren entnervten Sohn das Szepter des Abendlandes. Eine Reihe von Kirchen sind ihre Schöpfung. „Das künstlerische Vermögen jener Zeit findet einen vollen und glänzenden Ausdruck in dem letzten Bauwerke der Galla Placidia", ihrem Grabmale. Es ist „noch völlig erhalten und eines der schmuckvollsten Monumente altchristlicher Zeit". Vgl. Rahn a. a. O. S. 170 ff. (In dem Lünettenbilde der Frontwand des östl. Tonnengewölbes ist natürlich nicht, wie Rahn S. 173 meint, Christus zu erkennen, der „ein aufgeschlagenes Buch einem brennenden Roste übergibt", sondern, wie schon Richter a. a. O. S. 31 f. richtig bemerkt, das Martyrium des Laurentius.) Vgl. ferner SA, S. 157. 207 ff. KGChK, I, S. 430 ff.

[3] Cf. u. a. Iren. l. III c. 11 11, ed. Harvey, T. II S. 46 ff.

[4] Garr. t. 239. Nur das Deckengemälde ist erhalten.

ihre aufgeschlagenen Evglien tragend, in voller Menschengestalt und zwischen diesen und ihren Symbolen liest man die Namen, die es unzweifelhaft machen, dass der E. als Mt. gedeutet wurde, der Löwe als Mc., der Stier als Lc. und der Adler als Joh.

Wieder etwas Neues bieten die beiden Mailänder Buchdeckel[1], die an den Enden der Oberstücke die Symbole enthalten; ihnen entsprechen an den Enden der Unterstücke vier, wie die Evglistensymbole, in den Triumphalkranz gefasste bärtige Männerbüsten, die unter sich identisch sind; die Symbole selbst aber sind gleich den zuletzt bespr. nimbiert, halten auch alle ein Buch, das ihnen zukommende Evglm. Vor allem aber ist diesen Evglistensymbolen der beiden Mailänder Buchdeckel eigentümlich, dass sie nicht nur mit zwei, sondern mit sechs Flügeln versehen sind. Man könnte daran denken, dass sich der Künstler streng an die Angabe der Apc. gehalten habe; es liegt aber wohl näher, anzunehmen, dass er lediglich ästhetischen Rücksichten folgte, indem er das Bedürfnis empfand, die freibleibende Fläche des Medaillons zu füllen. Letzteres ist um so wahrscheinlicher, als in einer anderen Darst. der Evglistensymbole, die in Mailand erhalten ist, dieselben nur wieder zwei Flügel haben.

Das Mosaik der Basilika der Fausta in S. Ambrogio zu Mailand[2], welches hier in Betracht kommt und welches wohl kaum vor dem Ende des 5. Jahrh. entstanden ist, vielleicht gar erst dem 6. Jahrh. angehört, zeigt sie zugleich ohne Nimbus und ohne Buch; der E. trägt dagegen, wie sonst, langes Haar; seine Kleidung besteht bloss in einer gegürteten Tunika mit Halbärmeln, die Arme hat er in Orantenhaltung ausgebreitet; diese Haltung ist aber wohl mehr auf ein küntlerisches als auf ein sachliches Motiv zurückzuführen: der Mosaikbildner wollte die Arme des E. nicht schlaff herunterhängen lassen und versetzte ihn darum in Aktion.

Wieder ohne Nimbus, auch ohne Buch, aber wohl ausser der Aermeltunika mit Pallium bekleidet, erscheint das Brustbild des E. im Kreise der Evglistenzeichen in den Mosaiken der Kapelle der S. Matrona in der Basilika des hl. Priscus zu Capua[3]; diese Mosaiken „convengono al secolo quinto meglio che al sesto“[4]. Die Symbole sind in den Zwickeln zweier Wandlünetten gebildet und

---

[1] Garr. t. 454. 455. Vgl. SE, S. 66 ff.

[2] Garr. t. 235, 1. Vgl. KGChK, S. 426.

[3] Garr. t. 257, 1. 2. Vgl. KGChK, S. 425 f.

[4] RB, 1884/85, S. 113.

nehmen die Insignien Christi [1] in die Mitte; doch ist in der ersten nur der E., dem in der r. Ecke der Löwe entsprach, bis auf den l. Arm und die Hände erhalten. In dieser Kapelle folgten sich auch die vier Symbole in unserer Reihe der vier Evglien.

Dasselbe ist der Fall in dem während der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. hergestellten Mosaikenschmucke an der Wandfläche des zum Dom gehörigen Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Neapel [2]. Die Evglistenzeichen erscheinen hier „in eigenartiger Auffassung“. Ganz erhalten ist nur noch der E. und der Löwe, in Spuren der Stier, während der Adler verschwunden ist. Der E. ist bekleidet mit Unter- und Obergewand, trägt keinen Nimbus, hat jedoch wie die übrigen Symbole sechs Flügel.

Etwa aus der Wende des 5. zum 6. Jahrh. stammt endlich ein figuriertes Kapitell aus der Kapelle des Petrus Chrysologus [3]; die darauf eingemeisselten Evglistenzeichen halten ein Buch und tragen Nimbus [4], Mt. ausserdem langes Haar sowie Tunika und Pallium.

Bestimmt in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. finden wir den E. als Evglistensymbol wieder in der Kirche des hl. Cosmas und Damianus zu Rom aus der Zeit Felix' IV. (526—530) [5], wo der E. und der Adler, also der erste und der letzte Evglist, jener links, dieser rechts auf dem Triumphbogen dargestellt sind [6]; beide halten ein geschlossenes Buch, auf dessen Deckel ein griech. Kreuz angebracht ist. Der E. ist im übrigen ausgestattet wie die vier anderen des Mosaiks: er trägt Nimbus, der dem Adler fehlt, Tänie um das Haar, Tunika und Pallium.

Ebenso ist in den Mosaiken der i. J. 547 geweihten Kirche S. Vitale zu Ravenna [7] dem E. eine besondere Würde durch den Nimbus verliehen, während er den drei Tieren versagt ist. Er ist in Dalmatika und Pallium gehüllt; um sein tief herabfallendes Haar legt sich die Binde. Unter ihm sitzt, wie unter den anderen Sym-

---

[1] So höchst wahrsch. auch in der 1. Lünette, da die 3. das Bild Christi trägt.

[2] Garr. t. 270. Vgl. SA, S. 241.

[3] Garr. t. 408, 1. Ch. Diehl, Ravenne, Paris 1886, S. 11.

[4] In der Wiedergabe Garr.'s hat der E. den Kreuznimbus; Garr. führt es (S. 7) noch ausdrücklich an. Aber die Kreuzarme in dem Nimbus des Mt. scheinen Zuthat des Zeichners zu sein; die Reproduktion Diehl's zeigt sie nicht.

[5] S. o. S. 224 und Anm. 2.

[6] Die beiden anderen Zeichen, welche, links der Stier, rechts der Löwe, das Ende der Figurenreihe bildeten (vgl. die Nachbildung in S. Prassede; s. u. S. 240), sind „durch einen rücksichtslosen baulichen Einschnitt im 17. Jahrh.“ weggefallen. SA, S. 237.

[7] Garr. t. 261 (klein); t. 263, 3. 4. 5. 6. Photogr. Ricci.

bolen, auf Felsen der zu ihm aufschauende und in sein Buch schreibende Evglist, dem er eine Rolle herabreicht; auch diese oder an ihrer Stelle das Buch fehlt den übrigen Symbolen.

Nimbus und Buch haben nun wieder sämtliche Evglistenzeichen auf dem Triumphbogen von S. Apollinare in Classe [1], wo sie sich, l. der Adler und E., r. der Löwe und Stier, zu beiden Seiten eines Medaillons mit dem Brustbilde Christi befinden; der E. trägt langes Haar, Dalmatika und Pallium.

Ohne Nimbus, dagegen mit dem Evglienbuche versehen, sind alle Evgliensymbole in dem Fresko, welches die Decke in dem Cömeterium des S. Gaudiosus alla Sanità zu Neapel [2] schmückt; dasselbe mag etwa in der Wende des 6. zum 7. Jahrh. [3] gemalt sein. In dem viereckigen Mittelfelde ist Christus im Brustbilde zwei Mal über einander dargestellt, an den vier Ecken der Decke erscheinen in runden Medaillen, sich um Christus gruppierend, die vier evangelistischen Zeichen, Mt. ausser dem Buche mit langem Haare, Tunika und Pallium.

Wohl schon dem 7. Jahrh. [4] gehören die Evglistensymbole in dem Kuppelmosaik der erzbischöfl. Kapelle zu Ravenna [5] an. Hier muss ein Künstler thätig gewesen sein, der eine andere Tradition hinter sich hatte und andere Vorlagen kannte als die von Ravenna; nicht nur seine eigentümlichen Apostelfiguren [6] sind dafür Beweis, sondern ebenso sehr das ganz eigentümlich gebildete Evglistenzeichen des Mc. [7]. Richter [8] glaubt sogar, dass von den Evglisten, die in

---

[1] Garr. t. 265. Photogr. Ricci.

[2] Garr. t. 105.

[3] Nach Kraus, R.-E. II S. 24 im 6. Jahrh.

[4] Der P. Bruzza macht in RB 1883, S. 83 auf ein röm. Monument aus dem 6. oder 7. Jahrh. aufmerksam, das später als Altar diente und in Relief die Symbole der 4 Evglisten trägt; er hat aber weder eine Abbildung noch eine nähere Beschreibung gegeben.

[5] Garr. t. 223; s. o. S. 231 f.

[6] Vgl. Ficker, Apostel S. 127.

[7] Der Kopf mit dem oberen Teile der Brust ist zwar restauriert, aber es ist kaum anzunehmen, dass man das, was jetzt vorhanden ist, in späterer Zeit auf eigene Faust und nicht im Anschlusse an das alte Original gestaltete. Man erblickt nämlich einen menschlichen Oberkörper mit dem Buche, das von einer Löwentatze, in welche der l. Arm statt der Hand endet, gehalten ist; der r. Arm ist nur in einem kurzen Stumpf sichtbar. An dem, wie bemerkt, restaurierten Kopfe mit Nimbus, kahlem Vorderschädel und langem, breitem Barte sitzen zwei kurze, spitze Ohren, wohl als Löwenohren gedacht. Diese Bildung eines Menschen mit einigen dem Löwen entliehenen Merkmalen als Zeichen des Evglisten Mc. ist sonst nirgends nachweisbar.

[8] Richter a. a. O. S. 95.

den Kappen des Gewölbes zwischen den das Monogramm Christi tragenden Engeln dargestellt sind, überhaupt nur die Gewänder des E. alt sind; diese Behauptung ist sicher zu radikal, wenn auch offenbar mancherlei aus- und nachgebessert ist. Sämtliche Symbole tragen das Evglienbuch und, bis auf den Stier, den Nimbus, der E. trägt langes Haar, Tunika und Pallium.

Der Nimbus fehlt wieder allen Evglistensymbolen in den im 5. Jahrzehnte des 7. Jahrh. entstandenen Mosaiken über der Apsis der Kapelle von S. Venanzio zu Rom beim lateranensischen Baptisterium [1]; dagegen ist ihnen allen das Evglienbuch gegeben, der E. mit Tunika und Pallium bekleidet.

In Rom begegnen die Evglistensymbole erst wieder im 9. Jahrh. in den Mosaiken von S. Marco [2] aus der Zeit Gregors IV. (827—844), wo nur der E. durch den Nimbus ausgezeichnet ist, und in den von Papst Paschalis I. zw. 817—824 geschaffenen Mosaiken von S. Prassede [3], die in augenfälligster Nachahmung des Mosaikenschmuckes von S. Cosmas und Damian entstanden sind [4], am l. Ende den Löwen und den E., am r. den Adler und den Stier zeigen. Alle sind nimbiert, alle halten das Buch, der E. trägt um sein langes Haar die Tänie, ferner trägt er Aermelchiton und Mantel: der Typus zeigt sich hier also in seiner vollsten Ausgestaltung.

Aber nicht bloss dieses Mosaik von S. Prassede, auch die folgenden noch zu erwähnenden Denkmäler gehören ihrem ganzen Charakter nach weit mehr der ma. Kunst an, wenn sie auch etwas älter sind und zeitlich streng genommen — wenn dies die Geschichte, zumal die Kunstgeschichte überhaupt zulässt — auf der Schwelle des Altertums zum MA stehen.

In der Wende des 7. zum 8. Jahrh. ist in England der Codex Amiatinus geschrieben. Eine bereits erwähnte Miniatur [5] mit dem thronenden Christus, dem zwei E. huldigen, zeigt über dem Medaillon mit dieser zeremoniellen Gruppe den E. und den Adler, unter ihm den Löwen und den Stier, letztere allerdings in merkwürdig verzeichneter Gestalt. In den Ecken stehen die vier Evglisten als volle, wirkliche Männer [6]. Der E., der allein eine Rolle hat und in Tunika und Pallium gehüllt ist, erscheint hier zum ersten Male in ganzer Grösse, zugleich nahezu horizontal schwebend.

---

[1] Garr. t. 272. Vgl. KGChK, S. 421. S. o. S. 221.

[2] Garr. t. 294. Vgl. KGChK, S. 423.

[3] Garr. t. 286. Vgl. KGChK, S. 422 f.

[4] S. o. S. 238 Anm. 6.

[5] Garr. t. 127; s. o. S. 221.

[6] Joh. ist, wie so oft, jugendlich.

Hieher gehört ferner der um 740 in Oberitalien entstandene langobardische Taufstein des Bischofs Callisto in Cividale [1]. Die Evglistensymbole an der etwa fünfundzwanzig Jahre später eingesetzten Platte des Sigualdus sind in Medaillons gefasst und mit Inschriftentafeln, den Evglienbüchern entsprechend, ausgestattet; der E. ist bekleidet und allein nimbiert.

Einer Werkstätte diesseits der Alpen und wohl schon der romanischen Zeit entstammt das Pult der hl. Radegundis in Poitiers [2], wo die Evglistenzeichen ebenfalls in Medaillons gefasst und nicht nimbiert sind.

Ein ma. Werk ist wohl auch bereits die von Paciaudi [3] herausgegebene Bronzemünze von unbekannter Herkunft; sie trägt auf beiden Seiten ein Kreuz sowie die Embleme von zwei Evglisten mit ihren Namen ΜΑΘΕΟϹ und IOHANNIS einerseits, ΜΑΡϹΟϹ und LVCAS andererseits. Ueber jedem Symbol steht ein Stern, der E. hält ausserdem ein Buch.

Dem MA, genauer der karoling. Renaissance, gehört endlich die Elfenbeintafel des Fürsten Trivulzio zu Mailand [4] an, die über dem Grabmale die beiden Symbole des Lc. und des Mt. aufweist. Der E. trägt langes Haar und ist in Dalmatika und Pallium gekleidet, beide tragen weder Nimbus noch Buch, dagegen haben beide sechs Flügel, die sie wieder tragen auf der jetzt verschollenen Elfenbeinkathedra von S. Marco zu Venedig [5] aus dem 9. Jahrh.

---

[1] Garr. t. 425, 11. KGChK, S. 595 Fig. 462. Diejenige der 6 Ballustradenplatten, welche in den 4 Ecken die 4 Evglistenzeichen trägt, „ist in Ergänzung einer früheren 20—30 Jahre später eingesetzt. Sie trägt ein sicheres Datum. Laut Inschrift ist sie nämlich von dem Patriarchen Siguald, welcher von 762—776 den bischöfl. Thron inne hatte, gestiftet worden.“ Zimmermann a. a. O. S. 11; vgl. ebda. Zimmermann's Bemerkungen über die Verwandtschaft der Reliefs mit der nordischen Ornamentik bzw. mit dem Stile der Völkerwanderungszeit.

[2] Cahier, Caractéristiques des Saints, I, S. 396.

[3] Paulli M. Paciaudii De cultu S. Joannis Baptistae Antiquitates christianae, Romae 1755, S. 163. Paciaudi meint, sowohl das Metall wie die künstlerische Behandlung seien derart, dass sie „cum Nummis Baduelis et Totilae comparari possit et prope ad eam aetatem cusus videatur . . . nummus, me arbitro, ad gentem pertinere censendus est, quae aut Graeca esset origine, aut cum Hellenistis consuesceret: idque non obscure indicari reor ex inscriptione, quae partim Graeca, partim Latina est . . . Ceterum nihil conjicio.“

[4] Garr. t. 449, 2. Vgl. SE, S. 159 ff.

[5] Garr. t. 413. Sie ist nur aus alten Zeichnungen bekannt. „Niuno sa oggi dire che sia divenuta di poi di questa Cathedra d'avorio.“ Garr. VI, S. 14. Ob der E. ursprünglich bärtig war, was im MA nicht unerhört ist (s. u. S. 255), oder nur, was freilich auch sehr leicht möglich ist, durch den späteren Kopisten einen Bart erhielt, lässt sich natürlich nicht entscheiden.

II. Kapitel.

§ 29.

Zusammenfassende Darstellung der Entwickelung des Engeltypus.

Das älteste Beispiel eines E. in der altchristl. Kunst bietet uns die Priscillakatakombe in jenem bekannten Bilde, das, wie jetzt endgiltig nachgewiesen sein wird, die Verkündigung an Maria darstellt [1]. Ein dreifaches ist an diesem E. zu konstatieren: er ist ein Jüngling, er ist voll erwachsen, er ist mit Tunika und Pallium, also voll bekleidet. Diese drei Momente sind nun den E. in der Weise eigentümlich, dass, auch wenn sie beflügelt sind und wenn sie aus der Verbindung mit einer bestimmten Gruppe isoliert erscheinen, eine Verwechselung mit ihren Geschwistern, den Putten, Eroten, Genien, Victorien und wie diese Wesen sonst heissen mögen, unmöglich ist.

Die E. sind stets männlich (angeli) und als solche ganz bestimmt von den Victorien (victoriae) unterschieden und ohne weiteres unterscheidbar. So ausnahmslos die Victorien als weibliche Wesen, auch auf den christlichen Denkmälern, chrakterisiert sind, so ausnahmslos sind die E. als männliche Wesen charakterisiert. Die Victorien tragen stets Frauengewandung und, was vielleicht noch kennzeichnender ist, Frauenfrisur, die E. stets die Kleidung und Haartracht von Männern. Beachtet man ferner noch, dass bei den Engeln nie etwa die halbe Brust offen bleibt, sondern dass ihr Körper durchweg ganz bedeckt ist, so ist es, ganz abgesehen davon, dass die E. nie bekränzend oder mit einer Palme dargestellt sind, auf grund der angegebenen und aus den Denkm. gewonnenen Unterscheidungsmerkmale undenkbar, dass z. B. auch auf christl. Münzen [2] eine Victorie als E. gefasst werden könnte, selbst wenn sie, wie u. a. auf Münzen der Galla Placidia [3], das Kreuz hält.

Die offizielle und regelmässige Kleidung der E. besteht in Tunika bzw. Dalmatika und Pallium. Selbst auf Kleingegenständen, wie den paläst. Oelfläschchen, ist diese Kleidung meist deutlich zu erkennen, jedenfalls bei einigermassen grösseren Darstellungen beachtet; die verschwindenden Abweichungen kommen nicht in Be-

---

[1] S. o. S. 60 ff.

[2] Wie Garr. t. 481, 21. 26. 28 etc.

[3] Garr. t. 481, 43. KGChK, Fig. 371 S. 491. Vgl. Didron, Ann. arch. XXI, 1861, S. 223, ausserdem Ann. arch. VII, 1847, S. 70 ff. VIII, 1848, S. 88 ff. (teilweise sind die Victorien als solche ausdrücklich benannt).

tracht, erklären sich überdies meist aus irgend besonderen Verhältnissen. Wie sollte das auch anders sein? In der Antike ist die Kleidung für dieselben Figuren immer dieselbe; die christl. Kunst weicht von dieser Regel nicht ab, wenigstens nicht mehr, als die antike Kunst überhaupt; für ihre einzelnen Gestalten ist im wesentlichen eine ganz bestimmte Tracht die mit seltenen Ausnahmen beobachtete Norm: das gilt auch von den E. Die Kleidung ist aber nur ein Stück des ganzen Typus, und jene wechselt darum nicht, weil dieser feststeht.

So kann man die E. nicht bloss klar auseinanderhalten von den Victorien, den weiblichen Genien, sondern andererseits auch von den Putti, den Eroten. Fürs erste ist zu beachten, dass letztere auch zwar männlich, aber stets als Kinder [1] erscheinen; ferner sind sie gar nicht oder mit der Chlamys, in ausserordentlich seltenen Fällen ganz bekleidet. Die E. dagegen sind stets erwachsen, und stets ist, wie bereits hervorgehoben, ihr ganzer Körper bedeckt [2]. Endlich sind die Putti ganz beliebig mit oder ohne Flügel dargestellt.

Verwechslungen lagen trotzdem nahe und in Rücksicht darauf wie auf die ältere Anschauung [3] konnte man gar nicht anders als die E. flügellos darstellen, als rein menschliche Wesen. Nun

---

[1] Vgl. Th. Birt, De Amorum in arte antiqua simulacris et de pueris minutis apud antiquos in deliciis habitis commentariolus Catullianus alter, Marpurgi 1892. Von dems. Verf.: „Wer kauft Liebesgötter?“, Deutsche Rundschau Heft 6, März 1893.

[2] Aus beiden Gründen ist es darum trotz des Kreuzmonogrammes, das er in der Hand hält, unzulässig, den nur wenig bekleideten Flügelknaben auf dem Diskus einer von Delattre (Revue de l'art chr., 4e S. T. III, 1892, S. 136 Nr. 696) publizierten Lampe als E. zu deuten, so wenig wie jene Victorie mit dem Kreuze auf Münzen der Galla Placidia etwas anderes als eine Victorie ist. Delattre gibt flgde Beschreibung: „L'ange de l'apocalypse, personnage ailé, volant et tenant de la main droite une croix monogrammatique.“ Dazu bemerkt er (a. a. O. Anm. 2): „Au sujet de cette lampe M. Edm. Le Blant m'écrit: ‚J'ai été très surpris de voir le génie volant et tenant le monogramme par la hampe. Rien de pareil n'est encore connu.‘ Pour moi, je crois reconnaître dans cette représentation l'ange de l'Apocalypse, d'après cette vision de saint Jean: ‚Ecce ego Joannes vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum dei vivi.‘ Apoc. VII, 2.“ Man sieht, auch inhaltlich wäre die Darst. derart einzig, dass sie nur geeignet ist, das aus der äusseren Erscheinung der Flügelfigur sich ergebende Resultat zu stützen, nämlich dass ein E. nicht beabsichtigt sein kann. Es ist ein Genius bzw. ein Putto im gewöhnl. Sinne des Wortes, dem zum Zeichen, dass er aus einer christl. Fabrik hervorgegangen, in naiver Weise das Monogramm Christi gegeben ist wie jener Nike das Kreuz.

[3] S. o. S. 50—54.

war aber, wie wir festgestellt haben, im Laufe des 4. Jahrh. bereits die Vorstellung allgemein durchgedrungen, dass die E. beflügelt sind. Eine Beflügelung des bisher als flügellos dargestellten E. konnte sich jedoch, wie das in der Natur der Sache liegt, ohne weiteres niemand erlauben: wie konnte man ein Wesen, das bisher stets ohne Flügel war, plötzlich beflügeln? Und doch geboten das nicht bloss aufs bestimmteste die Aeusserungen der Schriftsteller, welche eine Beflügelung voraussetzen, sondern es drängte auch die Vorstellung als solche die Künstler dazu, um so mehr, als gewiss auch das praktische Bedürfnis eine klare Unterscheidung der E. von anderen Jünglingen, insonderheit auch von der jugendlichen Gestalt Christi, ersehnte und forderte. Es bestand also ein peinlicher Konflikt zwischen dem alten Typus der bildnerischen Darstellung und der neuen, zur allgemeinen gewordenen Vorstellung.

Die Lösung konnte und musste erfolgen, als das triumphierende Christentum mit dem Ende des 4. Jahrh. jeder Rücksicht auf das Heidentum enthoben und vor Missdeutung seiner Gebilde gesichert war. Sie ist veranlasst, jedenfalls erheblich befördert worden durch die Einführung der Evglistensymbole, insbes. des Symboles des Mt.; deren Beschreibung namentl. in der Apc. gebot ja von Hause aus die Beflügelung. Hier hatte man einen beflügelten Menschen, dessen Darstellung man so lange nicht wagte und nicht wagen durfte; nun konnte man völlig beruhigt den beflügelten Jüngling, der den Mt. repräsentierte, als Typus des beflügelten E. überhaupt verwenden. Die Evglistensymbole begegnen aber zum ersten Male in den Mosaiken von S. Pudenziana in Rom aus dem letzten Jahrzehnte des 4. Jahrh.[1]; andererseits sind die E. zur Zeit des Liberius (Mosaiken der Langseiten von S. Maria Maggiore)[2], wie noch unter Damasus (366—384) unbeflügelt[3]. Es folgt, dass die Beflügelung der E. aufkam erst unter dem folgenden Papste Siricius, der vom Jahre 384—398 auf dem röm. Bischofsstuhle sass. Wir haben also in der unter ihm neu aufgebauten Basilika der hl. Pudenziana den ersten beflügelten E. Dass es der erste ist, der überhaupt geschaffen wurde, dafür spricht auch die Thatsache, dass dieser Engel-Mt. in der ganzen altchristl. Kunst der einzige nackte E. ist. Nachdem man einem E. Flügel gegeben, hatte man eine christliche Figur, welche den von Hause aus heidnischen Victorien ausserordentlich

[1] S. o. S. 233 f. und ebda. S. 234 Anm. 1.

[2] S. o. S. 163 Anm. 3.

[3] S. das Bild aus S. Domitilla mit den Männern im Feuer, o. S. 83 f.

nahe stand; sollte man nun den E. auch als Victorie kleiden? mit anderen Worten: sollte man die Victorie einfach so, wie sie war, taufen und als christlichen E. gelten lassen? Der Mosaikbildner von S. Pudenziana hat diese Frage noch nicht völlig gelöst: es war klar, dass der angelus auch in Zukunft männlich blieb; schon derjenige E., welcher dem Mosaik von S. Pudenziana zeitlich am nächsten steht, nämlich der E. auf der Berliner Pyxis [1], trägt Tunika und Pallium wie Christus und die Apostel [2].

Selbstverständlich konnte man nun nicht wieder beliebig die E. mit oder ohne Flügel darstellen, so gut wie man vorher schlechterdings sich nicht einfallen lassen konnte, einem E. sie einmal zu geben [3]. Dieselben gehören ebenso sehr zu dem Organismus, sind ebenso wesentliche Glieder des E. wie die Arme oder die Beine [4]. Man weist immer wieder hin auf die vier E., welche auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore hinter dem Throne Jesu stehen [5], mit der Bemerkung, um diese Zeit hätten die Künstler nach freiem Belieben oder weil sie schwankten, die E. bald beflügelt, bald unbeflügelt dargestellt; denn den zwei mittleren E. fehlten die Flügel, die beiden äusseren hätten gar nur einen! Diese geradezu unglaubliche Bemerkung ist kaum einer Widerlegung wert. Zum allgemeinen ist ihr gegenüber geltend zu machen, dass man,

---

[1] S. o. S. 98.

[2] Dass es der erste ist, dafür spricht zwar indirekt, gleichwohl höchst gewichtig auch der Umstand, dass man zweifellos schon früher die E. beflügelt hätte, wenn das, was zw. dem unbeflügelten und dem beflügelten Engeltypus allein vermitteln konnte, nämlich die Evglistensymbole, schon früher eingeführt gewesen wäre.

[3] Geschichtlich unrichtig ist es deshalb, wenn Roh. de Fleury, La messe II Pl. XC, die E. des Fastidiums, welches Konstantin nach der Mitteilung des Lib. pont. (ed. Duchesne I S. 172) für die Basilica Constantiniana in Rom stiftete, in seiner Rekonstruktion mit Flügeln ausstattet. Diese Rekonstruktion ist historisch zweifellos ebenso falsch, wie die Angabe des im 11. Jahrh. schreibenden Anon. Banduri (Anselm. Band., Imperium orientale s. antiqu. Const., 4 Tle., 2 Bde., Venet. 1729, T. I Pars III S. 12 [L. I § 33]), Konstantin habe auf dem Forum u. a. zwei Statuen geflügelter E. aufstellen lassen. Der Anon. Band. hat seine Vorstellung von den E. unbedenklich in die Zeit Konstantins übertragen. Uebrigens lässt sich auch sonst die Unzuverlässigkeit dieses Schriftstellers erweisen, vgl. SE, S. 173.

[4] Man wird hoffentlich nicht, um diese Behauptung zu entkräften, auf die Darstellung der Eroten hinweisen. Das Verhältnis ist ein völlig anderes. Diese sind, auch in den Augen der heidnischen Künstler der Zeit, Spielzeug, die E. in den Augen des Christen heilige Mächte, ganz bestimmt gestaltete, reale Personen.

[5] Garr. t. 213; s. o. S. 208.

wie soeben erwiesen wurde, im 4. Jahrzehnte des 5. Jahrh. von unbeflügelten E. nichts mehr wusste. Was sodann die E. auf dem Triumphbogen selbst betrifft, so ist doch fürs erste darauf zu achten, dass sie sämtlich Flügel tragen, also wohl auch jene vier; fürs zweite liegt bei diesen die Sache einfach so, dass die inneren Flügel der beiden aussen stehenden E. verdeckt sind. Ebenso ist es zu erklären, wenn man von den Flügeln der beiden mittleren E. gar nichts sieht; der Künstler hat es, offenbar von dem Gedanken ausgehend, dass sie doch unsichtbar sind, unterlassen, sie auch nur anzudeuten.

Erst die Renaissanceperiode Karls d. Gr., aber auch sie, wie es scheint, nur in der Elfenbeinskulptur, greift wieder zurück auf Werke vor dem 5. Jahrh. und kopiert die E. ohne Flügel; diese Neubelebung des alten Typus, ohnehin nur auf eine bestimmte Kunstgattung beschränkt, dauerte aber nur etwa ein Jahrhundert, um dann dem Zuge der Zeit und der Entwickelung zu weichen [1].

Es erhebt sich nun aber die Frage, ob nicht etwa im Orient schon früher der beflügelte Engeltypus bekannt war, so dass er dann von dort nach Rom gekommen wäre. Gegen diese wiederholt ausgesprochene Annahme spricht ganz entschieden der völlig klare Gang von dem unbeflügelten durch Vermittelung der Evangelistensymbole zu dem beflügelten Typus, den wir soeben aufgezeigt. Eine allgemeine Erwägung kommt dazu. Es ist, wie leicht einzusehen und wie wiederholt hervorgehoben, etwas ganz wesentliches, ob man einem Geschöpfe Flügel gibt oder nicht. Wären darum die E. im Orient schon vor dem Ende des 4. Jahrh. beflügelt gewesen, so darf, zumal bei der völlig einheitlichen Entwickelung im alten röm. Reiche, mit aller Bestimmtheit angenommen werden, dass sie auch im Westen schon vor dem Ende des 4. Jahrh. beflügelt dargestellt worden wären. Nun liegt aber der Gang der Entwickelung in Rom selbst völlig klar vor; ferner ist nachgewiesen und zwar zunächst ohne Verwendung der Beflügelung des E. als eines chronologischen Bestimmungsmerkmales, dass die Berliner Elfenbeinpyxis in Rom

[1] Die Coll. Basilewsky (jetzt in der Eremitage zu Petersburg) besitzt eine byzantin. Elfenbeinplatte, nach der Beurteilung in dem Catal. rais. Nr. 57 aus dem Ende des 10. Jahrh. Die dritte Darstellung: Taufe Christi, zeigt nach der Beschreibung „deux anges (?) nimbés, sans ailes“, stehend und die Gewänder Christi tragend. Sind die Flügel thatsächlich nicht vorhanden und nicht vorhanden gewesen, dann ist die Deutung der beiden Figuren als E. schlechterdings unmöglich; denn die byzantin. Kunst hat niemals seit dem 5. Jahrh. den E. die Flügel wieder genommen. Auch hat Gabriel dieselben in der 1. Szene: Verk. Mariä.

zu Beginn des 5. Jahrh., das karthag. Marmorfragment mit der Magierhuldigung[1] keinesfalls vor dem 5. Jahrh. entstanden ist, also diejenigen beiden Denkmäler, die allein hier in Betracht kommen könnten. Es folgt, dass der flügellose E. erst unter Vermittelung der Einführung der Evglistensymbole sich auch in Rom zuerst zu dem beflügelten ausgewachsen hat und dass von Rom aus der beflügelte E. seinen Flug über den Erdkreis unternahm. Es entspricht diese aus den Thatsachen selbst resultierende Beobachtung auch der Thatsache, dass Rom bis in das 5. Jahrh. hinein in jeder Beziehung, auch im Kleinsten, das tonangebende Zentrum der Welt war.

Bei dem lebendigen Austausche und Verkehrsleben jener Tage kann aber die Einführung des beflügelten Engeltypus auch in die entferntesten Regionen christlicher Kunstübung nur wenige Jahre in Anspruch genommen haben; dass die Zeit und die Kunst allenthalben zu seiner Aufnahme reif, ja von Sehnen nach ihm erfüllt war, das bezeugt seine ungemein rasche Verbreitung und lückenlose Verwendung[2].

Victor Schultze[3] hatte nun die Entwickelung sich so gedacht,

---

[1] S. o. S. 123 ff. 125 Anm. 1.

[2] Damit dürfte dargethan sein, dass alle altchristl. Denkmäler, welche einen unbeflügelten E. enthalten, vor ca. 395, d. h. der Entstehung der Mosaiken von S. Pudenziana, also rund vor 400 n. Chr., alle diejenigen Denkmäler, die einen beflügelten E. zeigen, nach diesem Termine entstanden sind, mögen sie im Osten oder im Westen ihre Heimat haben (s. o. S. 9). Etwa anzunehmen, dass man im Laufe des 5. Jahrh. ältere Sark.vorlagen zusammen mit den unbeflügelten E. kopiert habe, ist so lange völlig unberechtigt, als nicht ganz bestimmte sachliche Momente dazu nötigen. Mit dieser Möglichkeit, die natürlich als solche nicht wegzustreiten ist, darf man darum um so weniger rechnen, als — ich muss dies immer wiederholen — ein Flügelwesen ohne Flügel ein Unding ist für jeden, der einigermassen mit Bewusstsein arbeitet. Wollen wir dies also den altchristl. Steinmetzen nicht ohne weiteres absprechen — und daran hindert uns Neigung und Recht —, so müssen wir, da andere zwingende Gründe sachlicher Natur nicht vorliegen, auch die wegen ihrer flüchtigen und schlechten Bearbeitung, also lediglich auf grund einer stilistischen Beurteilung dem 5. Jahrh. zugeschriebenen beiden Lateransarkophage Garr. t. 367, 2. 367, 1 (Ficker, Lateran Nr. 189. 175; auch Breymann a. a. O. S. 65 setzt das erste Monument aus dem gleichen Motiv in das 5. Jahrh.) wegen der Flügellosigkeit des dem Abr. beim Opfer Isaaks in den Arm fallenden E. (s. o. S. 104) dem 4. Jahrh. zuweisen. Gleichwohl hat man die Möglichkeit gedankenlosen Kopierens fest im Auge zu behalten, zumal es bei einem Monumente klar zu Tage liegt, dass sein Schöpfer sich über die Bedeutung der Figuren seiner alten Vorlagen keine Rechenschaft gegeben haben kann: s. u. S. 248 ff.

[3] Schultze, Studien S. 150 f.

dass der unbärtige E. die Zwischenstufe bilde zwischen dem bärtigen und dem beflügelten E. Dem widerspricht nicht allein die Thatsache, dass gerade in den ältesten Engeldarstellungen von einem Barte nichts zu sehen ist, sondern andererseits sind gerade die bärtigen E., die man entdeckt zu haben glaubt, in der Zeit geschaffen, wo eigentlich nur der unbärtige, ja beflügelte Typus zu finden sein müsste. Doch SCHULTZE erklärt sich das mit der Bemerkung: „Solch vereinzeltes Uebergreifen einer früheren Epoche in eine spätere ist nicht beispiellos und besonders in der christl. Kunst des 5. und 6. Jahrh. zu beobachten“ [1]. Aber auch DE WAAL und KRAUS [2] teilen die Ansicht, dass die altchristl. Kunst bärtige E. kannte.

Demgegenüber stellte neuerdings wieder FICKER [3] den Satz auf: „Es gibt keine bärtigen E. in der altchristl. Kunst“. Das nämliche behauptete schon 25 Jahre vorher DE ROSSI [4], wenn er sagt: „(Or) gli angeli sono sempre effigiati giovani ed imberbi negli antichi monumenti,“ derselbe Meister, dessen Prinzip es war: „Procedo con passo lento e cauto; non stabilisco regole generali, se non quando la moltitudine dei fatti osservati le fa manifeste“ [5].

SCHULTZE verweist, um seine Behauptung zu begründen, zunächst auf einen Lateransark., wo ein bärtiger „Engel“ in der Darstellung der Opferung Isaaks den Arm des zum Todesstreiche ausholenden Abr. zurückhält [6]. Dieses eine Beispiel würde allerdings genügen, um die Behauptung gegen jeden Einwand zu stützen, dass

---

[1] Neuerdings hat SCHULTZE seine Ansicht insofern etwas modifiziert, als er behauptet, „in der Kunstauffassung [der Engel] gehen zwei Entwickelungsreihen nebeneinander, eine durch die biblischen Quellen und eine durch die Antike bestimmte. Jene ist zu kümmerlicher Ausbildung gelangt [in dem bärtigen Typus] und im 5. Jahrh. abgebrochen, whd. die andere bis zur Gegenwart sich behauptet.“ SA, S. 350.

[2] DE WAAL, Die apokr. Evglien etc. KGChK, S. 211. Ich erwähne hier noch, dass auch JUL. V. SCHLOSSER die Ansicht von der Bärtigkeit der E. teilt im zweiten seiner drei Artikel über „Heidn. Elemente in der christl. Kunst des Altert.“ (Allg. Zeitg. 1894 Nr. 296, Beil. Nr. 248. 249. 300), Ausführungen, die im übrigen in wenigen Zeilen eine unverantwortliche Phantasterei bezeugen.

[3] FICKER, Lateran S. 44. Vgl. von dems. „Die Bedeutung der altchristl. Dichtungen etc.“, a. a. O. S. 32.

[4] RB, 1865, S. 71 b.

[5] RB, 1863, S. 56. Auch HASENCLEVER, a. a. O. S. 255, spricht sich gegen SCHULTZE aus.

[6] GARR. t. 364, 2. FICKER, Lateran Nr. 184. Der Irrtum, wonach SCHULTZE in s. „Studien“ von 2 derartigen Lateransark. geredet hatte, ist in s. Arch., S. 351, berichtigt.

man die E. in der altchristl. Kunst zuweilen wenigstens bärtig darstellte; denn an derselben Stelle und in derselben Thätigkeit erscheint, wie wir gesehen [1], wiederholt der E.; wir müssten also auch jetzt in der gleichen Figur den, freilich bärtigen, E. erkennen und anerkennen. Dieser Schluss wäre unumgänglich, wenn sich nicht die Bärtigkeit des E. auf unserem Lateransark. leicht in anderer Weise erklären liesse.

Der Sark. ist eine ganz rohe Arbeit, die weit unter dem Sark. aus S. Paolo f. l. m.[2] steht; diesen aber setzt man allgemein in die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrh.; man wird also erst recht Anlass haben, den fragl. Lateransark. in einer Zeit gemeisselt sein zu lassen, wo die Sark.-plastik in Rom bereits auf ihrer tiefsten Tiefe angelangt war; man wird mithin kaum zu weit gehen, wenn man ihn frühestens in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 5. Jahrh. datiert. In dieser Zeit aber war, zumal in Rom, der beflügelte Engeltypus, wie die vorangehende Beweisführung ergeben hat, schon vollkommen eingebürgert, der unbeflügelte bereits gänzlich unbekannt. So kommt es, dass der Steinmetz, ohnehin ein ziemlich plumper Kunsthandwerker, der wohl noch weit weniger Verständnis für die Vergangenheit hatte als Geschick in der Meisselführung, die Jünglingsgestalt, welche auf seiner älteren Vorlage dem Erzvater in den Arm fiel, nicht mehr als E. erkannte und aus ihr völlig gedankenlos und aus Unkenntnis des früheren Typus einen alten bärtigen Mann machte: nicht unmöglich, dass er ihn als Gott-Vater dachte; viel wahrscheinlicher aber ist die Annahme, dass er selbst über die Figur sich keinerlei Gedanken machte. Diese Annahme drängt sich um so mehr auf, als alle bärtigen Köpfe desselben Sark. nahezu identisch, ohne jede Individualisierung sind und sich in derselben Weise immerfort wiederholen: ein älterer, kahlköpfiger Mann wird, ins Profil gestellt, verwendet „für Petrus, für den Jünger bei der Speisung, für die Hintergrundsfigur bei Daniel, für einen der Aeltesten bei Susanna und schliesslich für die Figur, welche Abr. bei der Opferung in den Arm fällt; derselbe Kopf wird, nur nach der anderen Seite gewandt, noch sechs Mal wiederholt“ [3]. So hat der Steinmetz ohne Skrupel auch an Stelle des unbärtigen Jünglings seiner älteren Vorlage diejenige Figur eingesetzt, die ihm am meisten geläufig war.

---

[1] S. o. S. 98 ff.

[2] Garr. t. 365, 2. Ficker, Lateran Nr. 104; an Abb. ist nachzutragen Westwood, Fict. iv. S. XVI. Heinr. Detzel, Christl. Ikonographie, Freib. i. Br. 1894, I, S. 57. Pératé, Arch., S. 314.

[3] Ficker, Apostel S. 84.

Dass derartige Gedankenlosigkeiten, zumal bei den Kopisten, in der alten Sark.-bildnerei vorkommen, dafür finden sich Belege genug auch in der profanen Sark.-plastik. Ein ganz schlagendes Analogon bietet der berühmte kapitolinische Prometheussark.[1], wo die Gedankenlosigkeit noch weit frappanter und gröber ist. Es handelt sich hiebei um die zweite Szene v. l., die man früher gewöhnlich so erklärte, dass Hephäst mit seinen Gesellen die Ketten schmiede für den in der mittleren und Haupt-Gruppe Menschen bildenden und auf der r. Seite an den Berg gefesselten Prometheus, dem der Rabe die Leber ausfrisst, Herakles bereits rettend naht. Allein die Replik im Louvre[2] zeigt, dass auf dem kapitolinischen Sark. infolge des völligen Mangels an Verständnis dessen, was die Vorlage will, gerade die Hauptfigur, nämlich der feuerraubende Prometheus, weggelassen ist, der dort auf dem Sark. des Louvre mit der brennenden Fackel davoneilt. Diese allein richtige Erklärung hat auch Wieseler, nachdem er in der zweiten Bearbeitung von Müller's Denkmälern der alten Kunst[3] der alten Deutung gefolgt war, in dem zwei Jahre später erschienenen Ergänzungshefte in der 2. Auflage des 2. Bandes[4] gegeben, indem er sich an Otto Jahn[5] anschloss. Dieser bemerkte mit Recht[6]: „Je suis persuadé que, dans la composition originale dont le bas-relief du Capitole est une copie, se voyait également [wie auf dem Louvre-Sark.] Prométhée dérobant le feu, et que, si cette partie du sujet n'a pas été reproduite, il n'en faut accuser que la négligence du copiste . . . la chose est facile pour quiconque possède quelque connaissance des sculptures de sarcophages.“

Damit dürfte jegliche Schwierigkeit gelöst sein, die sich gegen unsere Erklärung des bärtigen Mannes auf dem Lateransark. erhebt: derselbe ist das Produkt einer Gedankenlosigkeit, die sich aber aus der Thatsache, dass der frühestens im zweiten oder dritten Jahrzehnte des 5. Jahrh. thätige Steinmetz von einem unbeflügelten E. nichts mehr wusste, vollauf begreifen und darum entschuldigen lässt[7].

---

[1] Benndorf, Vorlegeblätter Serie D Taf. XI, 4. Müller-Wieseler, Denkmäler I Taf. 72, 405. Es ist ders. Sark., der auch in der Ikonogr. der ersten Menschen eine Rolle spielt; der Teil am l. Ende ist darum auch abgeb. bei Garr. t. 396, 1.

[2] Benndorf a. a. O. Nr. 2. Müller-Wieseler II Taf. 65, 839. Clarac, II, 215, 30.

[3] 1. Textband S. 98b.

[4] Zu Nr. 338a und b S. 25.

[5] Ann. d. Inst. arch. Vol. XIX (1847) S. 306 ff.

[6] A. a. O. S. 323.

[7] S. o. S. 247 Anm. 2 am Ende.

Mit der Beseitigung dieser Gestalt aber als E. ist der Annahme bärtiger E. in der altchristl. Kunst überhaupt jeder Boden entzogen. Denn in allen anderen Fällen, die man etwa noch heranzieht, ist die Deutung der fragl. Bartgestalten als E. an sich schon bedenklich oder gar unmöglich, auf anderen Denkmälern sind sie leicht anders zu fassen.

Man weist vor allem hin auf einige Schöpfungsszenen und auf die Darstellungen Daniels in der Löwengrube auf Sarkophagen, wo der Prophet sehr oft von bärtigen Figuren begleitet ist, und will die eine oder andere als E. ausgeben. Sofort aber erhebt sich die Frage: Warum haben die altchristl. Künstler nur diese Szenen mit bärtigen E. beglückt? Warum haben sie nie auch nur ein einziges Mal dem E. bei der V. M. einen Bart gegeben? Warum haben sie niemals später eine derartige Begleitfigur Daniels beflügelt und damit unzweideutig bewiesen, dass sie unter den den Daniel umgebenden Gestalten E. verstanden haben? Die Antwort ist einfach die, dass auch sie in den betr. Figuren nie E. gesehen haben. Dasselbe ergibt sich, wenn man die Denkmäler näher ansieht und vergleicht. Dass die altchristl. Sark.-bildner in der That mit den beiden Figuren zur Seite Daniels ausser Habakuk keine bestimmten Personen im Auge hatten, das beweist schon das ausserordentliche Schwanken, die völlig schrankenlose Willkür in ihrer Charakterisierung: bald sind sie bärtig, bald unbärtig, bald ist es der eine, bald der andere oder umgekehrt. Welchen der beiden unbärtigen Jünglinge zur Seite Daniels auf dem Sark. des Junius Bassus[1] soll man als E. fassen? Keiner von beiden thut etwas, einer ist genau ebenso behandelt wie der andere! Oder wer von den beiden ist Habakuk, wer der E. auf einem Sark. von Arles[2], wo beide Bart tragen, wo beide dem Propheten Speise darbieten? Nur der eine von den beiden kann Habakuk sein, der andere kann weder der König noch — und dies noch weniger — der E. sein; denn beide haben keine Speise darzureichen; ja, die eine Figur neben Daniel als E. zu fassen ist auch an sich vollkommen unmöglich; denn nirgends ist gesagt, dass der E. zu Daniel in die Grube kam; was der E. zu thun hat und thut, ist lediglich dies, dass er den Habakuk aus Judäa nach Medien trägt; ihn aber zu Daniel unter die Löwen zu stellen, dazu hatte der Künstler keinerlei Anhalt im Texte, vielmehr verbot es derselbe geradezu.

Was der Künstler mit den Figuren bzw. mit der ganzen Kom-

---

[1] Garr. t. 322, 2.

[2] Garr. t. 366, 3. Le Blant, Arles Pl. VI.

position wollte, ist etwas anderes, aber auch vollkommen Erkennbares: sie soll nichts anderes als das Wunder der Brotvermehrung durch Christus vorbilden und uns in gewisser Weise ersetzen. Von dieser wie den entsprechenden Gruppen auf anderen Monumenten gilt mutatis mutandis dasselbe, was Westwood[1] von der Darstellung der Rahel und des Jakob am Brunnen auf der Lipsanothek von Brescia sagt: „This subject is doubtless here introduced as a type of the scene of Christ and the Woman of Samaria at the well."

Nun fragt Breymann[2] angesichts des Sark. aus S. Paolo f. l. m.: „Wie will man z. B. den bärtigen Mann erklären, der den Habakuk am Schopfe hält?" Jedenfalls nicht als Engel! Wir haben gesehen[3], dass der E. da, wo er den Habakuk heranträgt, immer in der Luft fliegt. Ferner haben wir zwei Beispiele gefunden, wo die göttl. Hand selbst den Habakuk zu Daniel bringt. Man darf also gewiss in unserem Falle annehmen, dass der Künstler Gott-Vater in ganzer Person darstellte — wenn er überhaupt die Figur bestimmt gefasst hat[4]; hält sie doch den Habakuk nicht eigentlich am Schopfe, sondern sie legt ihm nur die Hand auf den Kopf; überdies wendet sie sich von der Gruppe, deren Hauptperson sie wäre, geradezu ab: zum Beweise dafür, dass sie mit dem Vorgange innerlich nichts zu thun hat. Und damit kommen wir zu dem Schlussergebnisse, dass in allen Szenen Daniels in der Löwengrube jedenfalls nie ein E. mit dargestellt ist; die Personen zur Seite des Propheten sind wohl nichts anderes als Begleitfiguren, welche zur Abrundung der Komposition, zur Füllung des leeren Raumes dienen, Lückenbüsser, die ihre Einführung zuweilen auch wohl dem Umstande verdanken, dass der Künstler das Schema der wunderbaren Brotvermehrung für die Darstellung Daniels in der Löwengrube verwendet hat. In einzelnen Fällen kann man vielleicht auch in der einen bärtigen Gestalt den König Nebukadnezar erkennen; meist aber liegt zu dieser bestimmten Benennung nicht der leiseste Grund vor. Nur ein Mal mag zu ihr ein gewisses Recht gegeben sein: auf der r. Schmalseite des Sark. von Lucq-de-Béarn[5] steht l. von Daniel ein Mann mit einem Stabe, auf den er sich stützt, r. eine andere Person. Allein der Stock dürfte kaum dazu ausreichen, die Behauptung zu begründen, dass sein Träger ein König sein müsse; so sind wohl auch hier beide,

---

[1] Westwood, Fict. iv. S. 35.

[2] Breymann a. a. O. S. 61 Anm. 2; s. o. S. 174 Anm. 2.

[3] S. o. S. 172 f.

[4] Vgl. Ficker, Die Bedeutung der Dichtungen etc., a. a. O. S. 32.

[5] S. o. S. 108 Anm. 2.

der Mann mit und der ohne Stock, lediglich Begleitfiguren, die gerade ausreichen, mit Daniel und den Löwen die zur Verfügung stehende Fläche zu decken[1].

Dass nun die beiden Männer bei Gott-Vater in der Schöpfungsszene auf dem Sark. aus St. Paul vor den Mauern keine E. sind, braucht man nicht mehr zu widerlegen. Es steht fest, dass ein E. niemals zum Schöpfer werden kann. Die Väter protestieren fast durchweg gegen die allerdings von einigen Juden, z. B. auch von Philo gegebene Erklärung des נעשה אדם בצלמנו כדמותנו (ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ᾽ εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ᾽ ὁμοίωσιν), als habe Gott die E. aufgefordert, bei der Erschaffung des Menschen mitthätig zu sein[2]. Und wenn Schultze[3] meint, die Deutung der vor Gott-Vater stehenden und auf ihn zurückschauenden Figur als Christus abweisen zu müssen, weil dessen Typus in der altchristl. Kunst nie „das plebejische Haupt, die blöden, ausdruckslosen Züge und das ungepflegte Haupt- und Barthaar“ zeige, so ist dem daraus gezogenen Schlusse: also müssen die beiden Gott umgebenden Bartgestalten E. sein, ohne weiteres zu erwidern, dass genau dasselbe auch für die E. zutrifft, ja noch mehr als für Christus.

Ficker[4] hat mit Recht wie auf die übrigen Väter, so vor allem auf Prudentius hingewiesen, der zweifellos den Gott wesensgleichen Sohn als Mitschöpfer nennt, dabei freilich auch, was besonders zu beachten ist, mit keinem Worte den hl. Geist erwähnt. Eine weitere, zu unserer Darst. noch genauere Parallele bietet das 8. Buch (264 ff.) der Sibyllinen, welches christlichen Ursprunges ist und folgende Verse enthält:

Αὐτὸν γὰρ πρώτιστα λαβὼν σύμβουλον ἀπ᾽ ἀρχῆς,
Εἶπεν ὁ παντοκράτωρ· Ποιήσωμεν, τέκνον, ἄμφω.
Εἰκόνος ἐξ ἰδίης ἀπομαξάμενοι βροτὰ φῦλα·
Νῦν μὲν ἐγὼ χερσί, σὺ δ᾽ ἔπειτα λόγῳ θεραπεύσεις
Μορφὴν ἡμετέρην, ἵνα κοινὸν ἀνάσταμα δῶμεν.

Gott-Vater spricht zu dem Sohne, welch letzterer auf dem Sark. jenem den Kopf zuwendet; Gott-Vater gestaltet mit den Händen, der Sohn durch das Wort (λόγος) und so schaffen sie κοινὸν ἀνάσταμα.

[1] Vgl. auch KGChK, S. 140: „zuweilen sieht man den Propheten Habakuk ihm [Daniel] die Speise bringen, zuweilen sind ihm noch andere Personen beigeordnet, in denen man eher ein müssiges Pentimento des Künstlers als E. anzuerkennen hat.“

[2] Vgl. Ode a. a. O. S. 425 ff. Ficker, ebda. S. 37 f.

[3] Studien S. 149.

[4] Ficker, ebda. S. 36.

Auch hier also ist von dem hl. Geiste keine Rede[1] — die bärtige Gestalt hinter dem Sessel Gottes ist lediglich Abschlussfigur, wie sie auch durch den kahlen Vorderschädel äusserlich von Gott-Vater und Gott-Logos unterschieden ist —, noch weniger aber von Engeln[2]. Der Annahme, als seien die beiden Bärtigen bei Gott-Vater E., wird nun aber auch dadurch der Boden entzogen, dass der Künstler, wenn er E. darstellen wollte, sie beflügelt hätte; denn der Sark. stammt nach allgemeiner Annahme aus dem Anfange des 5. Jahrh., also aus einer Zeit, wo der beflügelte Engeltypus bereits üblich war[3].

Endlich meint Schultze, der bärtige Mann bei Gott-Vater auf zwei Sarkophagen[4] mit dem Opfer Kains und Abels könnte nur als Engel erklärt werden. Allein gerade das eine Monument aus dem Cömeterium S. Agnese zu Rom zeigt, dass der bärtige „Engel" nichts anderes ist als ein raumfüllender Hintergrundskopf, und auf dem anderen Monumente aus Arles ist der bärtige „Engel" nichts anderes als Abschlussfigur[5].

So besteht also zu Recht, was de Rossi, Ficker und Hasenclever bereits vertreten haben: die altchristl. Kunst weiss nichts von bärtigen Engeln[6]. Nur eine bärtige Flügelgestalt ist aus ihr bekannt, nämlich der Traumgott auf einer Tafel der Kathedra des

---

[1] Vgl. auch die von Ficker a. a. O. S. 36 zitierte Stelle aus der Apoth. des Prud. v. 302 ff. Bes. zu beachten ist ausserdem, dass in dem Schöpfungsbilde des Sark. Garr. t. 399, 7 auch nur Gott-Vater und Christus — ohne den hl. Geist — und zwar deutlich unterschieden gegeben sind.

[2] Vgl. auch die beiden ersten Strophen eines ambrosian. Hymnus (Daniel, Thes. hymn. I S. 85), in welchen Christus ohne weiteres als Schöpfer (rerum creator omnium. Adam plasmasti hominem [vgl. Garr. t. 396, 2], cui tuae imagini vultum dedisti similem) angeredet ist.

[3] Die Möglichkeit einer gedankenlosen Kopie ist hier völlig ausgeschlossen. — SA datiert S. 324 den Sark. ebenfalls in den Anfang des 5., S. 349 dagegen in das Ende des 4. Jahrh. Die Absicht liegt freilich offen genug zu Tage. Um nämlich die Behauptung widerlegen zu können, in der einen der 3 Personen sei Christus dargestellt, sagt er: „Auch müsste uns der Umstand, dass der Sark. dem Ende etwa des 4. Jahrh. angehört, zwingen, eine Ausnahme zu setzen, da wir sonst wissen, dass der bärtige Typus erst einige Dezennien später aufkam." Im Anfange des 5. Jahrh. war der bärtige Typus Christi bereits da!

[4] Garr. t. 402, 3. 366, 3 (Le Blant, Arles Pl. VI).

[5] Es ist darum auch unzulässig, etwa Adam in dem bärtigen Manne erkennen zu wollen, „weil Adam und seine beiden Söhne damals die einzigen Männer auf Erden waren" (Millin, Voyage, Text T. III S. 524). Denn auf dem Sark. in Arles hat die Figur hinter der Kathedra Gottes eine Rolle: was soll aber Adam mit der Rolle?

[6] Dementsprechend ist auch die bärtige Figur r. hinter Abr. auf dem Sark.

Maximianus in Ravenna[1] mit der Darstellung des Traumes Pharaos. Dagegen liefert das MA nicht bloss einen, sondern sogar zwei bärtige E.; auf den einen hat schon SCHULTZE[2] sich berufen — nur dass das lateranensische Kreuz[3], welches ihn trägt, nicht dem 6., wie SCHULTZE angibt, sondern dem 13. Jahrh. angehört! Ausserdem beschreibt WESTWOOD[4] eine rechteckige Elfenbeintafel byzantinischer Herkunft des 9. oder 10. Jahrh., die sich in dem brit. Museum zu London befindet und in dem ersten Felde die Taufe Christi enthält; r. von Christus sieht man den Täufer, l. „stands a venerable bearded angel with long wings, entirely clothed and with sandals on his feet“[5].

Natürlich können diese Denkmäler nicht herangezogen werden als Beleg dafür, dass in der altchristlichen Kunst gelegentlich die E. mit einem Barte versehen wurden. Es gilt darum von den E., was W. GRIMM von der Darstellung Christi bemerkt: „Wenn die ältesten Denkmäler den Heiland ohne Bart in voller jugendlicher Schönheit darstellten, so war das dem Geiste der altgriechischen Kunst, der darin noch fortdauerte, gemäss“[6]; ja, von den E. gilt dieses Wort in ganz besonderer Weise; denn sie allein unter allen männlichen Figuren haben dauernd auch in der Kunst sich ihre Jugend gerettet — trotz jener gar nicht in Betracht kommenden ma. Ausnahmen, die möglichenfalls noch vermehrt werden.

Und nicht bloss Typus ewig heiterer Jugend, nie welkenden Lebens waren und blieben die E., sie waren auch, wie Christus, in der altchristl. Vorstellung und Kunst Typus, Ideal der Schönheit, die nach antiken Begriffen zum Wesen der Gottheit, ja des Göttlichen überhaupt gehört.

Die unbeschreibliche Schönheit, welche den E. eignet[7], kommt in der Kunst zum Ausdrucke durch den meist stattlichen Wuchs, durch die so schön als möglich dargestellten Gesichtszüge, insbes.

GARR. t. 378, 4 als eine blosse Begleitfigur zu fassen, wenn man sie nicht auch als gedankenlose Kopie erklären will.

[1] GARR. t. 421, 2.

[2] SCHULTZE, Studien S. 150.

[3] CIAMPINI, Vet. mon. II t. 10.

[4] WESTWOOD a. a. O. Nr. 154 S. 68 f.

[5] Dazu kommt vielleicht als dritter der Engel-Mt. auf der Kathedra von S. Marco in Venedig, s. o. S. 241 Anm. 5.

[6] Zitiert bei ALB. HAUCK, Die Entstehung d. Christustypus in d. abendl. Kunst (Samml. von Vorträgen f. d. deutsche Volk. Her. von W. FROMMEL und FR. PFAFF. Bd. III, 2) S. 51, im Separatabdr. S. 15.

[7] S. o. S. 55.

auch durch das lange, lockige Haar, das auf allen einigermassen respektablen Denkmälern die Regel bildet.

Ihr göttlicher Charakter wird zur Erscheinung gebracht speziell durch den Nimbus [1]. Derselbe scheint aber überhaupt erst im 4. Jahrh. in die christl. Kunst aufgenommen zu sein und wurde den E. auch in der Folgezeit völlig nach Belieben gegeben oder nicht gegeben [2]; doch lässt sich bemerken, dass man sie im Osten viel regelmässiger mit dem Nimbus ausstattete als im Westen.

Dagegen bekamen die E. in der Kunst noch seltener und unregelmässiger die Rolle oder ein Buch.

Nie aber tragen sie im Verlaufe der fünf ersten Jahrhunderte den Stab und die Tänie; in dem einen Falle, wo der E. einen Stab hat, nämlich auf der Eliastafel der Holzthüre von S. Sabina in Rom [3], ist er als Wundervirga besonders motiviert. Auch nach dem 5. Jahrh. kommen Beispiele genug vor, wo die E. ohne Stab oder ohne Tänie oder ohne beides dargestellt sind; dagegen lassen sich keine Denkmäler nachweisen, welche bestimmt der Zeit vor dem 6. Jahrh. angehören und E. mit Stab [4] und Tänie zeigten [5].

---

[1] S. o. S. 54 f.

[2] Auch in der Literatur erscheinen sie ja beliebig mit oder ohne Lichtglanz, s. o. S. 55.

[3] Garr. t. 500, III; s. o. S. 169 und ebda. Anm. 6.

[4] Wenn die E. des Fastidiums Konstantins (s. o. S. 245 Anm. 3) nach der Angabe des Lib. pont. Lanzen hielten, so findet diese Angabe in dem ikonograph. Entwickelungsgange jedenfalls keine Bestätigung. — Dieselbe Thatsache macht es auch unmöglich, in der dem Opfer Isaaks auf dem Strassburger Glasbecher (KGChK, Fig. 359. 360, S. 482) beigegebenen zwar unbeflügelten, aber mit dem Stabe ausgestatteten Figur den E. zu sehen. Weder das 4. noch das 5. Jahrh., in welche Zeit der Becher wohl gehört, kennt den Stab in der Hand der E. Kraus hält die Figur für Moses. Nicht unmöglich ist die Deutung auf Christus: s. o. S. 91.

[5] Es folgt, was die Paläographen längst behauptet (s. o. S. 107 Anm. 2. 3), dass die W. G. nicht vor der 1. Hälfte des 6. Jahrh. entstanden sein kann, da ihre E. mit beiden Attributen ausgestattet sind. Mir ist es unbegreiflich, wie neuerdings wieder v. Hartel und Wickhoff die Entstehung des Codex in das 4. Jahrh. verlegen können. Auch Kondakoff, a. a. O. I S. 78 Anm. 1, hält die Datierung in den Anf. des 6. Jahrh. wenigstens für möglich, wenn er auch im allgemeinen das 5. Jahrh. als Entstehungszeit annimmt. Die paläographische und die genauere archäologische Untersuchung führen aber zu dem gleichen Resultate: 6. Jahrhundert. Dagegen liegt nicht nur kein Grund vor, die W. G. später als in die 1. Hälfte des 6. Jahrh. zu datieren, sondern ein Vergleich mit der Cottonbibel zwingt, für sie an der 1. Hälfte des 6. Jahrh. festzuhalten. Dass im übrigen W. G. und Codex Cottonianus aufs innigste verwandt sind, ist längst erkannt. Ihnen reiht sich, namentlich wegen der aus allen Zügen sprechenden Verwandtschaft mit der W. G., die Josuarolle an, die sicher nicht

Was nun den Kreuzstab anlangt, der mit dem Beginn des 7. Jahrh. den E. in der Elfenbeinschnitzschule zu Monza gegeben wurde, so soll er offenbar innerhalb dieser Schule den einfachen Stab ersetzen. Dabei ist wohl möglich, dass der Kreuzstab in der Hand des E. neben dem Grabe Jesu auf dem bei der Behandlung der Auferstehungsszenen behandelten paläst. Oelfläschchen [1] — diese und andere Darstellungen des E. mit dem Kreuzstabe auf paläst. Denkmälern veranlassten die allgemeine Ausstattung der E. mit dem Kreuzstabe in der monzeser Schule — denselben als Michael charakterisieren sollte, wie er ihm auch auf dem kopt. Fingerringe [2] gegeben ist, und dass er also in der langobardischen Elfenbeinschnitzerei durch seine Verleihung an alle E. gewissermassen profaniert wurde. Jedenfalls liegt die Sache nicht so, als habe sich allgemein aus dem einfachen Stabe der Kreuzstab entwickelt; denn beide Formen erscheinen in der späteren Zeit neben einander. In der palästinensischen und oberägyptischen Kunst ist er vielleicht nur dem Ee. Michael gegeben. Letztere Annahme hat um so mehr Berechtigung, als auch in der Literatur nur Michael, wenn auch höchst selten, als Träger des Kreuzes erscheint und zwar, was vielleicht auch besonders beachtet werden darf, das eine Mal bei einem Dichter Syriens, der weiteren Heimat der paläst. Oelfläschchen [3].

Im übrigen ist eine streng durchgeführte Charakterisierung der Ee. gegenüber den gewöhnlichen E. und der Ee. unter einander, entsprechend dem Schwanken in der Zuweisung bestimmter Aufgaben und Aemter an einzelne E. oder Ee.[4], der altchristl. Kunst fremd; doch bahnt sich eine Unterscheidung und Individualisierung hie und da an. Insbesondere ist es, wiederum in Uebereinstimmung mit den in den literarischen Quellen gemachten Beobachtungen, Michael, der zuweilen auch in der Kunst aus der Allgemeinbehandlung heraustritt, wenn er z. B. in den Mosaiken von S. Maria Maggiore, freilich im engeren Anschlusse an den Bibeltext, in einer von der gewöhnlichen Engelkleidung abweichenden Tracht vor Josua erscheint [5], oder wenn er in S. Michele zu Ravenna einen Stab trägt, der ein,

---

später als in der 1. Hälfte des 6. Jahrh. entstanden ist, doch auch nicht früher: Michael trägt die Tänie (vgl. S. 164 Anm. 3).

[1] Garr. t. 435, 1; s. o. S. 144 Anm. 3.

[2] S. o. S. 179.

[3] S. o. S. 57. Im MA wird die Verleihung des Kreuzstabes an die E. allgemeiner, vgl. Roh. de Fleury, La messe VII Pl. 532. 540.

[4] S. o. S. 57. S. 32 Anm. 10.

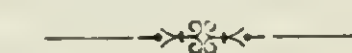
[5] S. o. S. 163 f.

allerdings sehr kleines, Kreuz als Kopfstück hat[1], oder wenn er den (von dem Kreuze überragten) Globus trägt[2]; aber eben diesen hält auch der als Pendant erscheinende Ee., neben Michael wohl Gabriel, auf dem Kopfstücke des Deckels von Murano[3], wie hier auch beide den Kreuzstab tragen. Erst dem MA war es vorbehalten, streng geschiedene Typen für die Ee., speziell für die drei ersten, Michael, Gabriel und Raphael, zu schaffen.

[1] S. o. S. 221.

[2] S. o. S. 179. 180. 205.

[3] S. o. S. 227.



Nachträge und Berichtigungen.

Ich möchte die Studie über die Engel in der altchristlichen Kunst, die am 2. März 1895 von der Hohen philosophischen Fakultät zu Strassburg i. E. als Doktordissertation genehmigt wurde, nicht in die Oeffentlichkeit gehen lassen, ohne im Gefühle innigsten Dankes festgestellt zu haben, dass auch sie zu stande gekommen ist infolge der Anregung und unter der dauernden und mannigfaltigen Förderung meines hochverehrten Lehrers Herrn Prof. Dr. Joh. Ficker. Ferner liegt mir ob, auch an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Adolf Michaelis in Strassburg i. E. sowie Herrn Sidney Colvin, Vorsteher des Kupferstichkabinets am brit. Museum in London, aufrichtigsten Dank zu sagen, jenem für die freundliche Vermittelung, diesem für die gütige Besorgung der ausgezeichneten Photographie, welche dem Titelbilde als Unterlage dient (über dessen Darstellung vgl. S. 179 ff.). Die Photographie zu der anderen Abbildung (S. 139) verdanke ich dem liebenswürdigen Bemühen meines Freundes Albert Mahla, cand. rer. cam., in München. Warmen Dank schulde ich dem Herrn Verleger, der mir die Aufnahme der beiden Abbildungen freundlichst gewährte. Noch mehr aber bin ich ihm verpflichtet dafür, dass er sich entschloss, die über das ursprünglich bewilligte Mass des Umfanges weit hinausgehende Arbeit gleichwohl in Druck zu nehmen. Die Rücksicht auf den starken Umfang sowie auf die sich steigernden Kosten liessen eine umfassendere Illustrierung leider als unthunlich erscheinen. Um die Veröffentlichung der seit August des verflossenen Jahres in ihrer jetzigen Gestalt bereits druckfertigen Arbeit nicht noch länger zu verzögern, namentlich aber wiederum um den Umfang nicht noch mehr zu erhöhen, musste ich darauf verzichten, ein Register beizugeben, das gewiss, zumal bei der ausserordentlichen Weitschichtigkeit des verarbeiteten Materiales, die Benutzung des Buches erleichtert und gefördert hätte. Aus denselben Gründen muss ich mich darauf beschränken, in den Nachträgen nur das Notwendigste zu geben; insbesondere muss ich es unterlassen, alle neueren und neuesten einschläglichen literarischen Erscheinungen im folgenden noch zu berück-

sichtigen oder auch den wenn auch nur geringen Rest von Monumenten mit Engeldarstellungen hier noch zu verarbeiten, die ich während meines Studienaufenthaltes in Italien, speziell auf meiner in den Monaten Mai und Juni dieses Jahres unternommenen und eben erst abgeschlossenen Reise nach Unteritalien, Sizilien, Oberafrika und Malta neu kennen gelernt habe. Lediglich dem Zwecke der Raumersparnis ist es zuzuschreiben, wenn ich mich genötigt sah, im ersten Teile den ursprünglich in extenso gegebenen Text der Belegstellen bis auf wenige Fälle zu streichen, so dass meist nur die Verweise stehen blieben. Dem gleichen Zwecke dient endlich die Einführung der Abkürzungen, von welchen in dem S. 263—264 gegebenen Verzeichnisse die meisten und wichtigsten zusammengestellt sind; schon ein Teil von diesen und noch mehr die dort nicht aufgezählten dürften wohl auch ohne die Auflösung verständlich sein.

S. 4 Z. 16 v. u. l. dass st. das.

S. 5 Anm. 1: Gegen Kraus tritt für die Echtheit des Dittochäons des Prudentius ein Seb. Merkle, Die ambrosian. Tituli, RQS X, 1896, S. 185 ff. (auch separat); Merkle sucht in dieser Abhandlung die Authenticität der ambr. Tit. zu erweisen; dabei spricht er gelegentlich (S. 196 [16]. 198 [18] Anm. 2) auch von dem Dittochäon des Prudentius, dessen Echtheit seiner Ansicht nach mit Unrecht „bestritten ist“ (S. 185 [1]). Demgegenüber vgl. Kraus, Repert. f. KW 1896, S. 457. Speziell über „Prudentius’ Dittochaeum“ und dessen Echtheit handelt Merkle in der „Festschrift zum 1100jährigen Jubiläum des Deutschen Campo Santo in Rom“, her. von Stephan Ehses, Freib. i. Br. 1897, S. 33 ff.

S. 7 Z. 13 v. u. l. und kirchliche Kunst st. und Kunst. — Z. 6 v. u. l. aufgenommen.

S. 8 Z. 5 v. u. l. § 27 I.

S. 24 Z. 3 v. u. l. § 27, I st. § 27, II. — Z. 1 v. u. l. geschrieben ist st. bekannt war.

S. 37 Z. 18 v. o. l. die, qui st. die qui.

S. 45 Z. 20 ff. v. o.: Zu XMΓ vgl. noch bes. C. Bayet, De Titulis Atticae Christianis antiquissimis commentatio historica et epigraphica, Lutetiae Parisiorum 1878, S. 48 ff. (Grabschrift Nr. 45 S. 87). — Z. 15 ff. v. u.: Vgl. Franz Cumont, Les inscriptions chrét. de l’Asie mineure, in den Mélanges d’archéologie et d’histoire der École franç. de Rome, XVe année, Paris 1895, S. 245 ff.: S. 273 Nr. 67, eine Inschrift aus Milet mit einer Anrufung der Erzengel.

S. 47: Zur Anrufung und Verehrung des Ee. Michael sowie zur Errichtung von Kirchen unter seinem Namen vgl. Cumont a. a. O. S. 278 Nr. 189, S. 272 Nr. 57ter, S. 275 Nr. 118, S. 278 Nr. 195, S. 280 Nr. 262, S. 282 Nr. 335. Die eine und andere dieser Inschriften dürfte allerdings über den Rahmen der altchristl. Zeit hinausgehen, so gut wie die Nr. 97 S. 274, welche, aus dem Jahre 812 n. Chr. stammend, von der Widmung einer Kirche an den Ee. Gabriel berichtet.

S. 61 Z. 19 v. u. l. führte st. führt. — Z. 20 v. u. l. sollten st. sollen.

S. 64 Z. 7 v. u. l. u. kirchliche Kunst st. u. Kunst.

S. 67 Anm.: Erst nachträglich sehe ich, dass Strzygowski zu Anhang I seines 1. Bd. Byzantinischer Denkmäler, S. 97 ff., speziell zu S. 111 f. einen vor den Tafeln eingehefteten Nachtrag gegeben hat; derselbe war mir entgangen, weil er in dem mir ursprünglich zur Verfügung stehenden Exemplare fehlte. Dieser Nachtrag besagt folgendes: „Für ΠΑΟΝΙ ergibt sich eine einfache Lösung, wenn man, was keinen Anstoss hat, annimmt, dass O für Θ steht. Dann hätten wir παθνι zu lesen, ein Wort, das im Mittelgriechischen für φάθνη gebraucht wird. Vgl. Sophocles, Greek Lexicon p. 830. Die Bei-

schrift würde in diesem Falle, wie gleich daneben in der Flucht nach Aegypten neben dem Kuppelbaue die Beischrift ΕΓΥΠΤΟC, die deutende Bezeichnung eines Gegenstandes sein, dessen Nennung als Schlagwort für die Darstellung gelten kann, also in unserem Falle φάτνη, Krippe, für die Geburt Christi. Damit würde ein für die ägyptische Provenienz sprechender Grund wegfallen.“ Da mir diese Lesung die allein richtige und mögliche scheint, so bleibt nichts mehr, was für die ägyptische Provenienz der beiden Enkolpien in die Wagschale fiele.

S. 70 Z. 5 v. o. l. beflügelt, ausserdem, wie das Original erkennen lässt, mit einem von der verdeckten l. Hand gehaltenen Stabe ausgerüstet und . . .

S. 76 Anm. 1 l. Fig. 6. Doch ist ebda. Z. 2 v. u. Ainalow st. Aykalow zu lesen, desgl. ebda. S. 87 Z. 19 v. o.

S. 83 Z. 11 v. u. l. Vgl. ausser Dan. 3_{28} bes. st. Vgl. bes.

S. 91 Z. 1 v. o. l. bras st. bas.

S. 92 Z. 16 v. o. l. fornacibus. — Z. 10 f. v. u. l. welches sich jetzt in der Vorhalle der Basilica S. Maria in Trastevere befindet.

S. 96 Anm. 1 l. S. 93. Vgl. auch Le Blant, De quelques représentations du sacrifice d'Abraham, Revue archéol. 1896, 3. Série 28, S. 154 ff., bes. S. 159. — Z. 15 v. u. l. Nuova st. Nova.

S. 103 Z. 11. 13 v. o. l. Narbonne st. Narbona.

S. 116 Z. 20 v. u. l. esattissima st. esatissima.

S. 118 Anm. 4 l. 19_{10} st. 19_{9}.

S. 124 Z. 18 v. u. l. die Entscheidung liegt st. die Entscheidung selbst liegt.

S. 128 Z. 15 v. o. l. unterscheidbaren.

S. 134 Z. 18 f. v. u. l. behandelte in den ersten Szenen[7] Begebenheiten aus . . .

S. 144 Anm. 3 l. . . . Nr. 1 fehlt der Stab, unter Nr. 2, ebenso auf dem Ringe, hat er . . . — Z 22 v. u. l. . . . zwar den Nimbus, doch nicht die Salbgefässe . . .

S. 145 Z. 14 v. o. l. ist. st. ist,

S. 147 Z. 9 ff. v. o.: In dem unteren Streifen der r. Schmalseite der Lipsanothek sind also drei Szenen dargestellt, nämlich 1. Jakobs Begegnung mit Rahel, 2. Jakobs Ringkampf, 3. Jakobs Himmelsleiter. Irrtümlicherweise habe ich in meiner Altchristl. Elfenbeinplastik S. 48 (auch S. 41 Fig. 4) die zweite und dritte Szene zu einer zusammengefasst, dagegen aus dem Tanz und Schmaus vor dem goldenen Kalbe auf dem unteren Streifen der l. Schmalseite zwei Szenen gemacht, während offenbar hier nur eine Szene vorliegt. Demnach ist a. a. O. Z. 6 ff. v. o. und entsprechend in der gen. Figur zu berichtigen: 4. Tanz[2] und Schmaus der Israeliten vor dem goldenen Kalbe; auf der Rückseite unten rechts: 5. ein Mahl der Israeliten in der Wüste[3]; auf der rechten Schmalseite: 6. die drei Hebräer im Feuerofen, 7. Jakobs Himmelsleiter, 8. . . .

S. 148 Z. 18 v. u. l. Museo cristiano st. öffentliches Museum.

S. 164 Z. 13 v. u. l. Anm. 5 st. Anm. 3.

S. 168 Z. 7 v. u. l. Anm. 1 st. Anm. 3. — Z. 18 v. o. l. Himmelfahrt st. Auferstehung.

S. 186 Z. 1 v. u. l. Gen. 32_{7} st. Gen. 3_{7}.

S. 187 Z. 1 v. u. l. S. 73 Anm. 2 st. S. 248 Anm. 1.

S. 188 Z. 14 f. v. u. l. . . . in der Basilika des Damous el-Karita genannten Terrains auf dem Boden Karthagos entdeckt . . .

S. 194 Z. 19 v. o. l. verdeckt st. bedeckt.

S. 196 Z. 7 v. u. l. S. 19 f. st. S. 119 f.

S. 197 Z. 4 v. u. l. wohl frühestens st. wohl erst.

S. 200 Anm. 3 l. S. 148 Anm. 3 st. S. 147 Anm. 7.

S. 218 Z. 8 v. u. l. . . . „Mischgestalt“ (s. o. S. 165 f.) des Cherub . . .

S. 230 Z. 6 v. o. l. der Kopfleiste st. dem Kopfleisten.

S. 241 Z. 13 v. o.: die M in ΜΑΘΕΟC und ΜΑΡCOC konnten wegen des Fehlens der entsprechenden Druckzeichen nicht in genauer Uebereinstimmung mit der Vorlage wiedergegeben werden.

S. 244 Z. 18 v. o. l. gefördert st. befördert. — Z. 6 v. u.: ein ebenso roh als undeutlich gearbeitetes Stück wie das S. 176, II behandelte kann natürlich in keinem Falle an diesem allgemeinen Thatbestande etwas ändern.

S. 248 Z. 14 v. u. l. S. 350. Mit dieser Darstellung hebt Schultze die in s. Werke „Gesch. des Untergangs des griech. und röm. Heidentums“, 2 Bde., Jena 1887. 1892, II S. 70 gegebene Auffassung selbst auf. Er sagt dort: „Dagegen haben die Eroten und Psychen und ähnliche jugendliche Gestalten den ursprünglichen Engeltypus der christlichen Kunst völlig zerstört. Die bärtigen Männer, als welche diese die Engel anfangs auffasste, wurden im Laufe der Zeit immer jugendlicher, bis sie endlich zur Ebenbildlichkeit der anmutigen Wesen kamen, welche in der antiken Kunst unter mancherlei Namen und Formen sich grosser Beliebtheit erfreuten.“ Allein gegenüber dieser letzten Behauptung möchte ich nur bemerken, dass zu einer Ebenbildlichkeit jener heidnischen Flügelwesen die Engel nie gekommen sind (s. o. S. 242 f.), und bezüglich der ersten Hälfte des Satzes noch darauf hinweisen, dass die Typenentwickelung doch durchgehends genau die entgegengesetzte ist: alle Gestalten der altchristlichen Kunst waren ursprünglich jugendlich und sind dann erst zum grössten Teile alt und bärtig geworden, nicht aber umgekehrt; so müsste man schon von hier aus, wenn die Engel überhaupt einmal ihr jugendliches Wesen in der Kunst verloren hätten, schliessen, dass auch sie nicht zuerst alt und dann jung, sondern dass auch sie, wie der Gang der Typenentwickelung zeigt, zunächst jung und dann erst alt waren.

Abkürzungen.

Abb. = Abbildung.
Abr. = Abraham.
altchr. oder altchristl. = altchristlich.
Apc. = Apokalypse.
Apg. = Apostelgeschichte.
apocr. = apokryph.
AT = Altes Testament.
at. = alttestamentlich.
Aug. = Augustinus.
Bed. = Bedeutung.
bes. = besonders.
bespr. = besprochen.
betr. = betreffend.
bez. = bezüglich.
bibl. = biblisch.
bzw. = beziehungsweise.
Clem. Al. = Clemens Alexandrinus.
Darst. = Darstellung.
Denkm. = Denkmal.
E. = Engel.
Ee. = Erzengel.
Erkl. = Erklärung.
ev. = evangelisch.
Evgliar = Evangeliar.
Evglist = Evangelist.
Evglm = Evangelium.
Ez. = Ezechiel.
Garr. od. Garrucci = Raffaele Garrucci, Storia dell' arte cristiana, 6 Bde., Prato 1873—1881.
Gde. = Gemeinde.
gen. = genannt.
Gesch. = Geschichte.
Hen. = Henoch.
her. = herausgegeben.
Hier. = Hieronymus.
Htrgr. = Hintergrund.
insbes. = insbesondere.
Jes. = Jesaja.
Jo. oder Joh. = Johannes.
Katak. = Katakombe.
KGChK = Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1. Bd., Freiburg i. B. 1896.
Kraus, R.-E. = Fr. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer, 2 Bde., Freiburg i. B. 1882. 1886.
l. = links (die L. = die Linke).
Lit. = Literatur.
Lc. = Lukas.
MA = Mittelalter.
ma. = mittelalterlich.
Mc. = Markus.
Mt. = Matthäus.
n. l. = nach links.
n. o. = nach oben.
n. r. = nach rechts.
NT = Neues Testament.
nt. = neutestamentlich.
n. u. = nach unten.
Orig. = Origenes.
Pl. = Paulus.
Pt. = Petrus.
r. = rechts (die R. = die Rechte).
RB = Giov. Battista de Rossi, Bullettino di archeologia cristiana.
Repert. f. KW = Repertorium für Kunstwissenschaft.
RM = Giov. Batt. de Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV etc.
RQS = Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.

RRS = Giov. Batt. de Rossi, La Roma sotterranea, 3 Bände Text mit je 1 Band Tavole, Rom, T. I: 1846. T. II: 1867. T. III: 1877.

S. = Seite.

s. = sein oder siehe.

SA = Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895.

Sark. = Sarkophag.

SE = Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik (Archäologische Studien, her. von Joh. Ficker, 2. Heft), Freiburg i. B. und Leipzig 1896.

sog. = sogenannt.

Tert. = Tertullianus.

Test. = Testament.

Verk. = Verkündigung.

versch. = verschieden.

vgl. = vergleiche.

v. l. = von links.

V. M. = Verkündigung Mariä.

v. o. = von oben.

v. r. = von rechts.

v. u. = von unten.

wahrsch. = wahrscheinlich.

whd. = während.

W. G. = Wiener Genesis.

zus. = zusammen.

zw. = zwischen.

